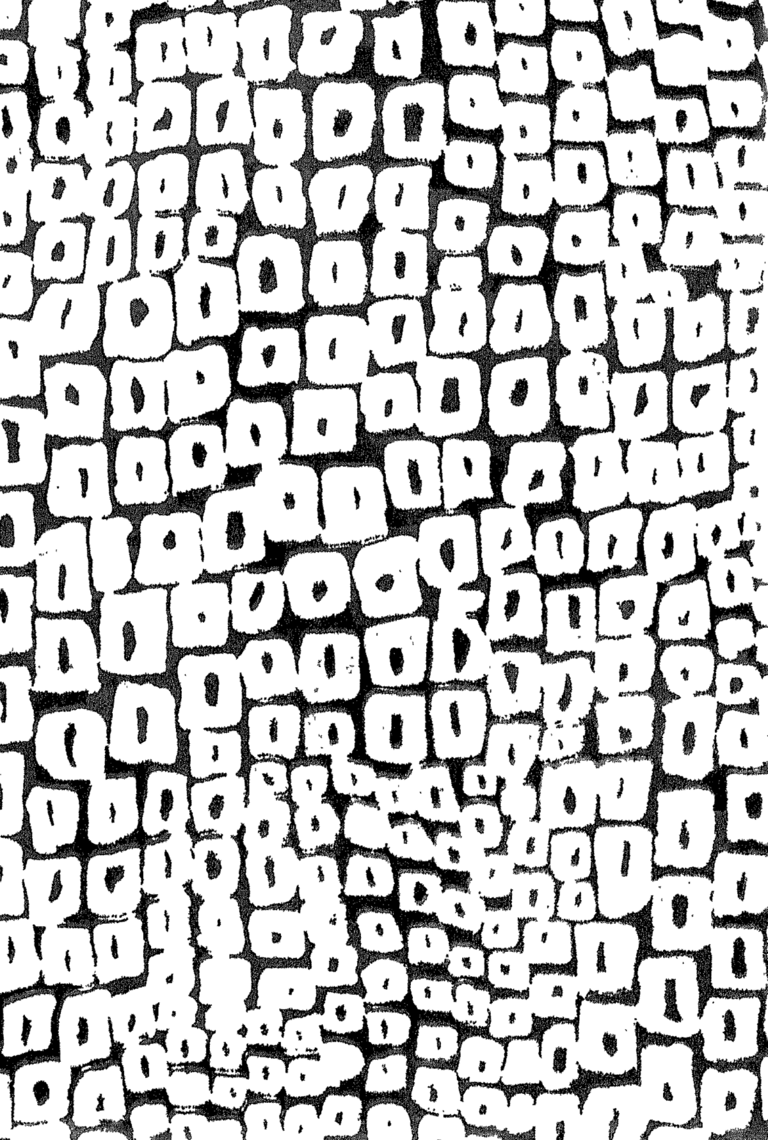
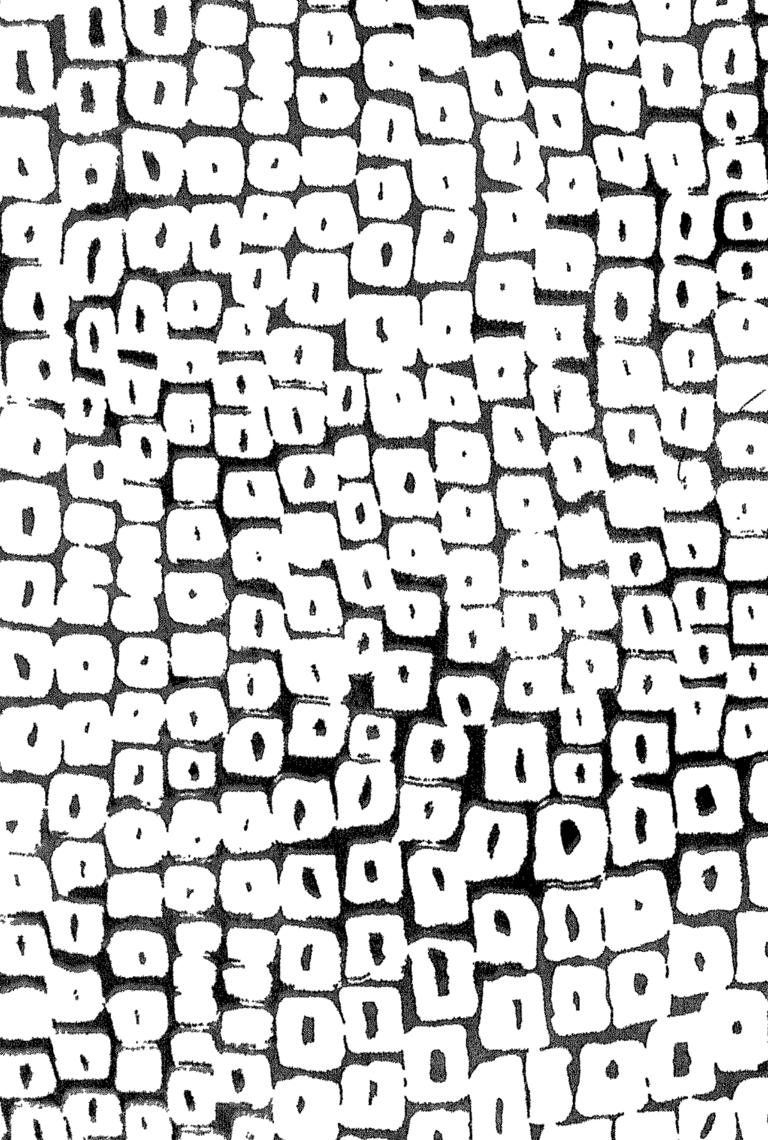
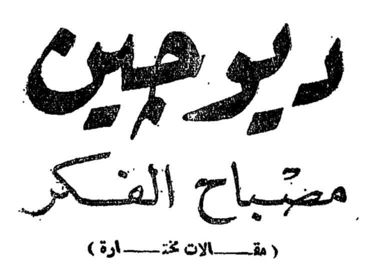










مجلة دولية لعلوم الإنسان

يصدرها المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الإنسانية

بمعاونة منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة

وتصدر النسخة العربية

بإشراف وزارة التعليم العالى - الشعبة القومية لليونسكو -

مركز تبادل القيم الثقافية بالقاهرة

المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الإنسانية

الهيئات العلمية المنضمة إليه :

* الاتحاد الدولى للمجامع العلمية .
* « « للجمعيات الفلسفية .
* اللجنة الدولية للعلوم التاريخية .
* « « الدائمة لعلماء اللغة .
* الاتحاد الدولى لجمعيات الدراسات الكلاسيكية .
* « « لعلوم النوع الإنسانى والسلالات البشرية .
* اللجنة الدولية لتاريخ الفن .
* الجمعيــة الدولية لدراسة تاريخ الأديان .
* الاتحاد الدولى للآداب واللغات الحديثة .
* « « للمستشرقين .
* الجمعيــة الدولية لعلم الموسيقى .
* الاتحاد الدولى لعلوم ماقبل التاريخ والتاريخ القديم .
* المؤتمر الدولى للمشتغلين بالدراسات الأفريقية .

تصدر مجلة ديوجين فى أربعة أعداد فى السنة بخمس لغات

ثمن العدد من النسخة العربية ١٠ قروش

الناشر

سجل العرب

محتـــويات العــــدد

صفحة

ميشون جريفت :

صراع الفنان في المجتمع الجماهيري

ترجمة : د . فؤاد زكريا

كان هناك ارتباط بين انحطاط المرتبة وبين كسب الرزق عن طريق الفنون منذ عهد أفلاطون على الأقل ؛ إذ أن هذا الأخير قد أبدى احتقـــاره للسفطائيين الذين يعلمون البلاغة لقاء أجر . كذلك فإن أرسطو ، حين أتى بفكرة « النشاط الكامل Energeia » الذي عرفه بأنه كل نشاط لا يستهدف غاية معينة وإنما يستنفد معناه الكامل في عملية الأداء والممارسة ذاتها ـــ قد أدخل في التراث الغربي الفكرة القائلة بأن ما نفعله لذاته فحسب هو وحده الرفيع . وظل الصراع بين الربح والمجد موضوعاً هاماً في جميع الكتابات المتعلقة بالفن منـذ ليوناردو وفازاري Vasari حتى القرن التاسع عشر بفكرته عن الارتباط الذليل بالجمهور « واسترضائه » . فالتصوير من أجل المجد والخلود هو وحده الرفيع ، أما الاستسلام لأهواء سيد فهو خيانة للفن ذاته . هذه الاتجاهات لا تجد قبولاً لدى كثير من الفنانين المعاصرين ؛ إذ يصفونها بأنها مواقف عفا عليها الزمان ، تدل على تحذلق مفرط . غير أن كثيراً من الفنانين يرونها ذات قيمة باقية . وهؤلاء الأخيرون يجدون أن التمسك بهـذه المثل العليا ، والقدرة على كسب الرزق في الوقت ذاته ، هي معضلة ليس لها حل . ذلك لأن حماية السادة الراعين للفنون قد اختفت تقريباً ، وأصبح الجمهور لا يشتري إلا صور مشاهير الفنانين . وهناك كثيرون يعملون على التخلص من هذه المعضلة بالدخول في ميدان الفن التجاري ، أو الفن الإعلاني ، كما يفضل الكثيرون تسميته، لأن هناك طلباً كبيراً ومتزايداً على مهاراتهم في هذا الميدان . هـــذه الظروف ، وكذلك الأحاسيس التاريخية التي أشرت إليها من قبل ، دفعتني إلى أن أتساءل :

ماهى المشكلات الاجتماعية والنفسية التى يواجهها الفنانون عندما يدخلون ميدان الفن الإعلانى ؟ ، وما التغيرات التى تمر بها هويتهم عندما ينضجون بوصفهم فنانين تجاريين أو إعلانيين ؟ وما النتائج التى يجلبها العمل فى الفن الإعلانى بالنسبة إلى الفنان ، وفنه ، والمجتمع الجماهيرى الذى يؤلف هو وعمله جزءاً منه ؟ . هذه الأسئلة كانت أساساً لدراسة تجريبية أجريت على ٥٣ فناناً تجارياً كانوا يعيشون فى مدينة شيكاغو . ويتضمن بحثنا هذا جزءاً من هذه الدراسة .

١ — التناقض بين الإعلان والفن :

قليل من الميادين هى التى تتعارض قيمها الأساسية فى جميع النواحى الرئيسية بقدر ما يتعارض مجالا الفن والإعلان . فلفتهما، وتقاليدهما، ومعاييرهما وقواعدهما، ومعتقداتهما ورموزهما ، ومقاييسهما فى اختيار الموضوع والمشكلات ، وطرقهما فى العرض ، وقواعدها الخاصة بتقدير المستوى الرفيع [1] — كل هذه متعارضة تماماً.

إن تقاليد الفنان يبدو أنها تستتبع بطبيعتها قدراً من التوتر مع تقاليد الإعلان وحليفتيه المرتبطتين به ارتباطاً وثيقاً ، هما التجارة والصناعة . وإن نفس الشدة والتركيز فى التزام كل من الفن والإعلان بقيمه الخاصة ليعبران عن بُعد الشقة التى تفصل بين اتجاهى القيم هذين .فالفن ، كالعقيدة الأصيلة ، يظل معنياً أساساً بما هو

(١) انظر مقال « ادوارد شيلز E. Shils » تقاليد المثقفين The Traditions of Intellectuals » فى كتاب « المثقفون The Intellectuals » ، أشرف على نشره ب . دى هوزار B. de Huszar ، فى مكتبة The Free Press, Glencoe, Ill. عام ١٩٦٠ ، ص٥٥ . وفى هذا المقال يناقش شيلز التوتر بين تقاليد طبقة المثقفين وتقاليد طبقة رجال الأعمال . وهو يناقش هذا التعارض بطريقة أعم من تلك التى أناقش بها مشكلة الفنان والإعلان .

مقدس، أو بالأساس النهائي للفكر والتجربة ، والسعي إلى الدخول في اتصال مباشر وثيق به . وينطوي هذا المركب ، في الفن ، على بحث عن الحقيقة ، وعن المبادئ الكامنة من وراء الأفعال والأحداث ، أو سعي إلى إقامة علاقة بين الذات وما هو أساسي في ماهيته ، سواء أكانت هذه العلاقة معرفية أم ذوقية أم تعبيرية [١] .

ويرتبط بهذا السعي إلى الاتصال بما له أهمية قصوى ، الاحترام الذاتي الذي يقترن دائماً بأداء أعمال هامة . والواقع أن أي جهد يبذل لفهم تقاليد الفنانين وعلاقاتها بالمعلنين المسيطرين على عالم الفن التجاري ينبغي أن يكون مبنياً على إدراك الأهمية الحاسمة للاحترام الذاتي الناجم عن الانشغال والاتصال بأهم حقائق الوجود البشري والكوني ، وما ينطوي عليه ذلك من اتخاذ موقف الازدراء نحو أولئك الذين يتصرفون بطرق أكثر ابتذالا أو رتابة وإملالا [٢] .

ولو عبرنا عن ذلك بطريقة أكثر تحديداً ، لقلنا إنه يستتبع اتجاهات متعارضة في الإعلان مثل اختيار المبتذل موضوعاً ، وعرضه من خلال الإدراك الحسي المباشر، وكذلك استخدام التوحيد النمطي والتصنيف والعبارات أو الموضوعات المتكررة (الكليشيهات) ، وانعدام الفردية [٣] ، والحيرة ، والتعقد ، وضرورة التعرف وتحديد الاتجاه بطريقة مؤكدة والمحاولات المتعمدة للتأثير عن طريق استخدام المنبهات البصرية المبنية على المحاكاة والخوف والجنس ، وتقدير الامتياز على أساس مقدار التنبه إلى السلعة التي ينتجها صاحب الإعلان ، واستهلاكها والولاء لها (أي « الإخلاص للصنف التجاري ») .

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٧ .

(٣) بول باركر : « التمثيل التصويري في الفن الإعلاني The Iconography of Advertising Art » مجلة هاربرز ، يونيه ١٩٣٨ ، ص ٨٠ .

وهناك فضلا عن ذلك فوارق فنية لا حصر لها ، تؤدى إليها مشكلات النسخ بالطباعة ؛ فلا بد للفنان التجارى من أن يأخذ فى اعتباره الأنواع المختلفة للورق وحبر الطباعة ، وتأثير هذه الأنواع على الشكل النهائى لعمله . ولا بد له أن يأخذ فى اعتباره أن الصورة كما ترى فى الصفحة المطبوعة ستكون مختلفة عما كانت عليه فى الأصل ، نظراً إلى أن السطح المستوى للورق يقضى على البعـــد الثالث ، كما يزيل آثار خطوط الفرشاة ومسام قماش اللوحة .

ولما كان من الضرورى إبراز السلعة والرسالة المصاحبة لها (وهو المسمى فنياً باسم تركيز الضوء High - Lighting) ، فإن أسلوباً خطياً حاداً يستخدم ، لأن من المبادئ الأساسية فى الفن الإعلانى التعرف على الصورة من الشكل الجانبى .

ومن الممكن إدراك فوارق تكوينية فى كثير من إعلانات السيارات ؛ ففى هذه الإعلانات يبدو أن هناك إيهاماً بوجود عمق مكانى ، ولكن يتضح عند التحليل الدقيق أن العين لا تتحرك من المستوى الأمامى إلى العمق المكانى كما يحدث مثلا فى حالة لوحة لفنان هولندى كبير ، حيث تتحرك العين إلى داخل الحجرة من أمامها ، ثم تمر من خلال باب أو نافذة مفتوحة ؛ فالسيارة تغطى الأفق ، وتمتد عبر معظم عرض التكوين ، وتمنع العين من الارتداد بسهولة إلى خلفية الصورة . بل إن المكان فى خلفية الصورة غير محدد ، ووظيفته هى أن يفرض الموضوعات الأقرب على العين ، وهذه بدورها تدفع المشاهد إلى التركيز على السلعة المعلن عنها (١) .

---

(١) قارن هذا بكثير من صور الفنون الجميلة ، كما هى الحال فى صورة تمثل عصر النهضة المتوسط بدقة ، مثل « مدرسة أثينا » لرافاييل . وللاطلاع على فوارق فنية أكثر ، انظر دراسة بول باركر : تحليل أسلوب الفن الإعلانى « The Analysis of the Style of Advertising Art » ، شيكاغو ، ديسمبر ١٩٣٧ ، ص ١١٩ — ١٢٢ (رسالة ماجستير غير منشورة) ، بجامعة شيكاغو ، قسم الفنون .

٣ — التحول الذى يطرأ على المشتغل بالفنون الجميلة :

نظراً إلى هذين التصورين المتعارضين أساساً للإنسان ، وللصفات المتناقضة للفنون الجميلة والفن الإعلانى ، فإن هناك سؤالا يطرح فى هذا الصدد :

« كيف يتغلب الفنان على هذه الصعوبات ويقبل نظام القيم الجديد الذى أصبح يعيش فيه؟ » ، وأود عند إجابتى عن هذا السؤال أن أركز بوجه خاص على مشكلات مثل قبول القيود والحد من مجال الخيال .

فترة التدريب :

لا ينغمس معظم الفنانين فى العمل الفنى التجارى مباشرة ، بل يمرون بفترة تدريب طويلة (قد تستغرق أحياناً مدة تطول إلى ثمانى سنوات) ، تخفف من صدمة اشتغال المرء بمهنة تتباين أساساً مع القيم التى كان يؤمن بها من قبل . وهناك عدة أسباب تساعد على قيام فترة التدريب بأداء هذه الوظيفة : منها طابع العمل ، والتأثير المتبادل بين متلقى التدريب والفنانين المحترفين ، وأيديولوجية الفنانين التجاريين ، وانفصال الفنان عن الاحتكاك المباشر بالجمهور الذى يتأثر بإعلاناته .

وتتسم المهام الأولى التى يقوم بها متلقى التدريب بالبساطة الشديدة ؛ إذ يكون قوامها حمل مراسلات للفنانين الذين يعمل عندهم . وفيما بعد قد يطلب إليه خلال فترة التدريب أن يساعد الفنانين فى الأعمال المتعلقة بالمراجع ، كالبحث عن تفاصيل الدروع التى كان يرتديها فارس فى العصور الوسطى . وهذه المطالب تتسم بأنها محدودة وتافهة — من الناحية المادية والمعنوية والذهنية — إلى حد يتوافر فيه لمتلقى التدريب وقت

وطاقة، بالإضافة إلى مبلغ بسيط من المال لقاء عمله ، يتيح له أن يستمر فى التصوير. (ومن المفارقات الغريبة أن هذه بعينها هى المزايا التى سيحرم منها عندما يصبح فناناً تجارياً محترفاً) . ونتيجة لذلك فإن هويته لا تصاب بضرر كبير، ويستطيع أن يتصور نفسه مشتغلا بالفن الجميل . .

الاحتكاك بالزملاء المحترفين :

تحدث أول صدمة حقيقية لهوية الفنان عندما يتصل بالفنانين المحترفين « وذلك عادة » بعد أن يكون قد ترك « العمل فى الشارع » وانتقل إلى داخل المرسم .

عند هذه النقطة من حياته العملية يبدأ فى التكيف وفقاً للأيديولوجية الاحترافية التى تصبح جزءاً من تكوينه الفكرى، فهذه الأيديولوجية تتيح القيام بعمليات التبرير التى تعوض تأثير ما يحدث فى ميدان الفن التجارى من تشويه وطمس للحقائق ، فضلا عن أنها مسكنة لا ضطراباته النفسية .

وعند هذه النقطة من حياته العملية يبدأ فى التعود على الأمور التى ينبغى عليه القيام بها . فهو أولا مقتنع بأن ما يقوم به هو عمل لا ضرر منه عملياً . مثال ذلك أن زملاء الفنان الذى يتلقى التدريب يقولون له إن المبالغة فى عرض الحقائق والمعطيات البصرية شر لا بد منه ، وأنها « جزء من اللعبة » . « فالجمهور يتوقعها » ، أى أنه لا ضرر يلحق بالجمهور . وهذا ينطوى ضمناً ، فى الوقت ذاته ، على الاعتقاد بأن الفنان لم يصبح شخصاً لا أخلاقياً ، إذ أن اللا أخلاقية لا تنطبق عليه إلا إذا كان الجمهور غير واع بما يحدث.

وثانياً ، تنزع كل جدية من العمل الذى يقوم به . فالتنكيت مثلا أمر شائع تماما

أثناء خلق الفن التجارى . ولما كان التنكيت يخفف من جدية المبالغات ، فإنه يقلل فى ذهن الفنان الذى يتلقى التدريب من الضرر الذى قد تجلبه إعلاناته على ضميره الأخلاقي وعلى المستهلك .

وثالثاً ، تخفف النتائج الأخلاقية الممكنة التى قد تستتبعها أفعاله ، ما دامت التبريرات والنكت تسمح للفنان المتدرب بأن يصل إلى تفاهم مع ضميره ،إذ يبدو أن العمل الذى يقوم به يتمشى مع قيم المجتمع . ومن ثم فهو يشعر بأن المبالغات،وأحياناً الخدع التى يمارسها ، لا ضرر منها .

وهناك عدد من الأساليب الخفية الأخرى التى تخفف من حدة الصراع النفسى ، من أهمها الطابع اللا شخصى للإعلان . فعلى حين أن الإعلان ، عندما يتم ، يعد وثيقة إنسانية بمعنى أن الفنان هو الذى خلقه ، وقد يحمل توقيعه ، وستراه أعداد كبيرة من الناس ، وسيكون انعكاساً لقدرات الفنان ، كما سيكون له تأثير فى سمعته ، فإنه لا يعد شخصياً إلا بمعنى محدود ومؤقت فى بيئته المهنية .

ويرتبط نزع الطابع الشخصى ، بالمعنى المقصود ها هنا ، بالتأثير الذى يمارسه الإعلان على حياة الأشخاص الذين يعرض عليهم هذا الإعلان.فالفنان بعيد عن أولئك الذين يتأثرون بعمله . وهو لا يدرك واحداً من الانفعالات المتعددة التى تثيرها إعلاناته . وعلى ذلك فإنه لا يضطر إلى مراعاة النزاهة بقدر ما يضطر إلى مراعاتها لو كان يتصل مباشرة بمن يتأثرون بإعلاناته ، كما فى الحالة المعتادة التى يتعامل فيها المرء مع جيران إجباريين يعيشون معه فى بيئة واحدة .

ومن ثم فإن الفنان يستطيع أن يمضى فى عمله دون أن تقلقه أو تسيطر عليه

الاعتبارات العاطفية المتعلقة بالشفقة الإنسانية أو الأمانة أو الاستقامة الأخلاقية (١)

كذلك يؤدى نظام التدريب إلى التخفيف من التوتر النفسى على أنحاء أخرى ، ما دام الفنان لا يندمج إلا تدريجاً فى عملية إنتاج فن تجارى خالص . فبعد مرحلة الاشتغال بأعمال « المراسلة » ، يرتقى الفنان المتلقى للتدريب من «العمل فى الشارع» إلى العمل الداخلى ، أى أنه يعمل داخل المرسم الفنى . وبعد أن ينتقل إلى الداخل يظل مقتصراً على مهام تافهة ، كالتأكد من توافر أدوات رسم كافية .

ويمضى الوقت قد يكلف بعمل فنى ما ، ولكن هذا العمل يكون فى أساسه مقتصراً على الجوانب الآلية فى تصوير معين ، كالحواشى والتصميمات الخارجية، وهى أعمال هامشية بالقياس إلى الرسم الرئيسى(٢) . ولنلاحظ مرة أخرى أن هذا النوع من العمل لا يؤدى إلى إثارة اليأس ، أو الشعور بالذنب أو القلق . كما أنه لا يؤدى إلى كبت الخيال أو الحرية أو تشويه الحقيقة ، بل قد يكون جزء من العمل طريفاً فى الواقع ، على الرغم من أن الرسوم قد تكون منفرة من الوجهة الجمالية والعقلية والأخلاقية . فمن الأمور الرائعة مثلا أن نشهد براعة الفنان وهو يحول

---

(١) ثورستين فبلن Thorstein Veblen : « نظرية إدارة الأعمال The Theory of Business Enterprise » نيويورك ، Scribner's ، ١٩٠٤ ص ٥٣ . وقد ظهرت عدة دراسات فلسفية لتأثيرات انتزاع الطابع الشخصى عن العمل الفنى : انظر مثلا جابرييل مارسل : « الناس ضد الإنسانى Les hommes contre l'humain باريس Ed. de la Colombe ، ١٩٥١ ، ترجمة إنجليزية بعنوان Man Against Mass Society شيكاغو ، Henry Regnery Co. ، ١٩٦٢ .

(٢) هناك شبه قوى بين هذا النظام وبين علاقة الأستاذ بالتلميذ فى الماضى . انظر مقال : « حياة فنان هولندى فى القرن السابع عشر » تأليف و . مارتن ، فى مجلة « بيرلنجتن Burlington ، المجلد السابع ، الجزء الثانى ، ص ١٢٦ .

الـكلمات المكتوبة التى قدمها إليه المدير الفنى فى « ورقة تشغيل » إلى رسائل بصرية . ومما له طرافته أن نشاهد الوسائل الآلية للنسخ ، ولا سيما عملية التلوين بأربعة ألوان ، حيث يمكن طبع أى لون باستخدام الألوان الأساسية والمزج بينها . وقد تكون هذه العملية مفيدة أيضاً للفنان المهتم بصنع النسخ والطبع بالألوان . (وقد تتاح له أيضاً فرصة الحديث المباشر مع بعض المشتغلين بالطباعة والحفر ، فيتعلم منهم الطرق التى يمكنه بها حل بعض المشكلات التى صادفته فى أعماله فى ميدان الفنون الجميلة أو الفن التجارى) .

الاحتراف :

يقوم الفنانون بأدوار مختلفة أثناء مرورهم بمختلف مراحل تدريبهم ، وتحولهم أخيراً إلى فنانين تجاريين محترفين ، وتتكون لديهم فلسفات مهنية متعددة ، ويصبح كيانهم متمشياً مع الأدوار الجديدة التى أصبحوا يؤدونها. وتتفاوت هذه الأدوار إلى حد بعيد ، ويمكن النظر إليها على أنها تمتد فى خط متصل بين أولئك الذين يظلون يؤدون رمزياً دور المشتغل بالفن الجميل ، وأولئك الذين يرفضون هذا الدور تماماً وبين هذين الطرفين توجد فئة ثالثة تتخذ لنفسها أوجها متباينة من هذين الدورين معاً . وأنا أطلق على هذه الفئات الثلاث ، على التوالى ، اسم أصحاب الدور التقليدى والدور التجارى ، والدور الوسط . وفى هذا البحث أود أن أركز الانتباه أساساً على الفئة التى أطلقت عليها اسم فنانى الدور التقليدى[1] .

---

(١) للاطلاع على وصف أكثر تفصيلا لهذين الدورين الآخرين ، انظر : ميسون جريف : « الفنان التجارى : دراسة فى الهويات المتغيرة والمتسقة » ، فى كتاب « الهوية والقلق Identity and Anxiety » ، أشرف على نشره Stein, Vidich and White ، فى مكتبة : The Free Press, Glencoe, Illinois ، ١٩٦٠ ، ص ٢١٩ — ٢٤١ .

إن الفلسفات التى تجمع بين فنـــانى الدور التقليدى وتحفظ وحدتهم هى الأيديولوجيات الرومانتيكية والبوهيمية للفنان الأوروبي فى القرنين التاسع عشر والعشرين . والواقع أن تمسك فئة الفنانين هذه بتلك الايديولوجيات هو الذى يجعلها تشعر بأكبر قدر من الإثم حين تشتغل بالفن التجارى . فالايديولوجية الرومانتيكية والبوهيمية التى يقبلونها رمزياً لا صلة لها بالمجتمع المبتذل والنظم المبتذلة التى يعملون فى ظلها .

إن التراث الرومانتيـــكى يقدر الاندفاع التلقائى والانفعال ، وتذوق المظاهر التلقائية لماهية الفردية العينية . ومن هنا فإنه يقدر الأصالة ، أعنى ما هو جديد ، أو ما تنتجه « عبقرية » الفرد (أو الشعب) ، فى مقابل الأعمال النمطية والتقليدية للفنان المتصنع[1] .

أما قيم الفن التجارى وشروطه فعلى النقيض من ذلك . وفى هذا الصدد يكفينا أن نتأمل ملاحظة عميقة (قد تتضمن إتهاماً ذاتياً للفنان) قال فيها أحدهم : « إنك تكاد تشعر بالعميل وهو يوجه يدك أثناء الرسم ! » .

ويشتغل فنانو الدور التقليدى كما يشتغل الفنانون التجاريون ، ولـكنهم يدعجون أنفسهم رمزياً مع المشتغلين بالفنون الجميلة . وهم إذ يقومون بهذا الدور ، ينسحبون رمزياً من دور الفنان التجارى ، ويذكرون أنهم لا يشتغلون بالفن التجارى إلا مؤقتاً ، بوصفه وسيلة للعيش ، ريثما يستطيعون جمع المبالغ الكافية لـكى يتمتعوا باستقلالهم المالى . فهذه الفئة تشعر بأنه لن تتوافر لها الحرية والوقت اللازم للتصوير إلا إذا كانت مستقلة مالياً .

---

(١) إدوارد شيلز : « الأيدلوجية والتهذيب » مجلة The Sewance Review ، العدد ٦٦ ، صيف عام ١٩٥٨ .

والتبرير الذى يقدمه فنانو الدور التقليدى لاشتغالهم فى ميدان الفن التجارى هو أن معايير المجتمع المعاصر لا تترك لهم أى اختيار مناسب آخر ، ما دامت السوق الفنية لا تكفى إلا لإعاشة عدد محدود من الفنانين . ومن وراء هذا الافتراض يكمن الاعتقاد بأن المجتمع لن يعترف إلا لفظياً بهويتهم الأصلية بوصفهم مشتغلين بالفنون الجميلة يعيشون من فنهم ، ولأجل فنهم ، فحسب ، ولكنه لن يعينهم على تحقيق هويتهم هذه .

ولكى يدافعوا عن المقدمة التى يرتكزون عليها ، تراهم يقدمون أمثلة متعددة ، من الماضى والحاضر ، لفنانين حاولوا أن يعيشوا من بيع لوحاتهم فحسب، ولكنهم أخفقوا فى ذلك ، مثل فان جوخ وبيتسارو Pizzaro

وتقترن بهذا الاعتقاد حقيقة أخرى هى أن الكثيرين من أفراد هذه الفئة حاولوا بالفعل أن يعيشوا على هذا النحو، وعندما وجدوا ذلك مستحيلاً، تحولوا إلى ميدان الفن التجارى . ومنهم من اشتغل ، قبل أن يفعل ذلك ، فى مصانع ، أو فى إدارة البريد ، أو فى أية مؤسسات أخرى لا صلة لها بالفن : وذلك لشعورهم بأنهم لو اشتغلوا فى ميدان متصل بالفن لكرسوا قدراً كبيراً من طاقتهم الإبداعية فى أوجه النشاط الفنى الأخرى هذه .

هؤلاء هم الفنانون الذين غادروا معاهدهم الفنية وفى نيتهم أن يظلوا يكرسون أنفسهم للفن ، ولكن عدداً من التجارب المثبطة أقنعهم باستحالة تحقيق هذا الهدف .

ولقد كان الحل الآخر الذى اختاروه حلاً شاقاً ، إذ أن التحول إلى الفن التجارى يعنى أنهم قبلوا القيام بدور سبق لهم أن رفضوه . ومما يزيد من شعورهم بالقلق ،

استمرارهم فى الرسم بوصفهم فنانين مشتغلين بالفن الجميـل خلال أوقات فراغهم (أى فى عطلات نهاية الأسبوع أو الإجازات) ، مما يدل على أنهم ينتقدون على الدوام تلك المعايير والقيم التى يخلقونها ويذيعونها بوصفهم فنـانين تجاريين ، أو ينفرون منها على الأقل .

وقد أوردنا من قبل ، عند الكلام عن فترة التدريب ، بعضاً من العمليات العامة المستخدمة فى التغلب على هذه الصعوبات . ولا بد لنا فى هـذا المقام من أن نصف كيف تعالج هذه المشكلات بعد أن يصبح الفرد فناناً تجارياً محترفاً .

إن المشكلة الأولى تتعلق بالتخلى عن دورهم السابق ، وهناك مسألة أساسية واضحة فى هذا الصدد : هى أن مستقبل الفنان مهدد بالخطر ، ونجاحه[1] غير مضمون . فهؤلاء الفنانون حين يفكرون فى قيمة ما أنجزوه ، لا يمكنهم أن يجدوا من الآخرين تأكيداً لقدراتهم بالطريقة التى تدل عادة على تقدم الفنان ، كما أنهم لا يستطيعون أبداً التأكد من أن اجتهادهم أو مقدرتهم ستؤتى حتى أبسط الثمار[2] . وينعكس ذلك على الأقوال التى تصدر عنهم حين يصفون الطريقة التى توصلوا بها إلى اتخاذ قرار بالتخلى عن دورهم السابق : « لقـد كنت دائماً أبيع القليل ، ولكنى لم أكن أبداً أبيع ما يكفى لكى يشجعنى على المضى فى طريقى » . « إنى أبيع قليلاً ولكنى لا أدرى إن كان مستواى فى التصوير يرتفع أم لا » . « إن المرء ليقول لنفسه : ماذا سأصبح عندما أبلغ الخمسين ؟ » . « إن التصوير يدفعك إلى جنون مؤكد » .

---

(١) هذا اللفظ مستخدم هنا بمعناه الواسع .

(٢) للاطلاع على بحث تفصيلى فى هذا الموضوع انظر : جيرالدين بلز Geraldine Pelles الفن والفنانون والمجتمع : الأصول الأولى لمعضلة حديثة Art, Artists and Society ، Origins of a Modern Dilemma ، نيوجرسى ، انجلورد كليفس ، الناشر Prentice-Hall ، ١٩٦٣ .

هذه الأقوال لا تعبر فقط عن انعدام اليقين والافتقار إلى تأييد له دلالته من الآخرين ، بل تدل أيضاً على أن المصور لم تعد لديه علامات الطريق المعتادة الدالة على التقدم ، كالترقيات ، والعلاوات ، والمكافآت ، وهى العلامات التى يعتمد عليها فى معرفة التقدم فى معظم المهن الأخرى ، وتدخل فى التركيب التنظيمى لمعظم هذه المهن . فتلك هى المؤشرات المعتادة للدلالة على الزمان الاجتماعى ، أى الزمان بالمعنى الذى يتكون لدى كل الفئات والمجتمعات ، والذى تستخدمه هذه الفئات والمجتمعات فى قياس حركة الفرد نحو أهداف مجتمعهم .

وهذا يصدق على الفنان برغم الفكرة القائلة بأن التصوير ينطوى على مكافآته فى ذاته ، وأن الفنان — شأنه شأن الإنسان الحر عند كانت — هو شخص يتمتع بالاستقلال الذاتى ، ويستطيع أن يتجاهل اعتراف الجمهور والأقوال المؤيدة التى تصدر عن الآخرين . فليس فى وسع الفنانين أن يتجنبوا تماماً معاصريهم الذين يبدون اهتماماً غير عادى بالحركية والنشاط المفيد موضوعياً ، والذين يحكمون على قيمة أقرانهم من الناس على أساس ما أحرزوه فى ميادين عملهم من التقدم . صحيح أن تاريخ الفن حافل بأمثلة لفنانين كبار تجاهلوا تعليقات الآخرين ، وجعلوا من عملهم غاية فى ذاته . ومع ذلك ، وعلى الرغم من كل ما يمكن أن يقال ضد هذا الرأى ، فإن المرء لا يستطيع أن يتجاهل الصعوبة التى يلاقيها حين يكون العمل الذى يقوم به خالياً من أى نوع من التشجيع ، كما أن المرء لا يمكنه أن يتجاهل التأثير المثبط لظهور العمل دون أن يكون منسوباً إلى صاحبه .

وقد لاحظ عدد من الأشخاص أن تقدير الذات ينعكس إلى حد بعيد فى مشاعر وردود أفعال الآخرين والشبكة الاجتماعية التى يكون الفرد عنصراً فيها ؛ فالأشخاص المسئولون عن هذه المشاعر هم أفراد المجتمع الذى « أشعر بأننى أنتمى إليه تاريخياً

وأخلاقياً واقتصـــادياً ، وربما عنصرياً . فالفرد ليس شيئاً يمكن عزله عن الآخرين »[١] .

وهذا ينطوى على نوع من المفارقة . فالفنان بوصفه فرداً فى المجتمع يكون خلال طفولته هدفاً توجيهياً مقبلاً يصبح جزءاً من إطاره الفكرى . ومن جهة أخرى فإن أهداف الفن غامضة . والأهداف الموجودة بالفعـــل غير مأمونة ويكاد يكون من المستحيل بلوغها .

ولنتساءل ، على أية حال : كم من الفنانين أنتج لوحة خالدة أو نجح فى أن ينقل عن طريق لوحاته الأفكار التى كان يريد التعبير عنها ؟ . إن هناك حالات قليلة يحرز فيها الفنانون سبقاً ، كالمعارض المخصصة لشخص واحد ، أو قبول أعمال الفنان فى صالة عامة للعرض . ومع ذلك فإن تحقيق مثل هـذه النتيجة أمر شاق ، ما دامت الشهرة متقلبة ، وكثيراً ما تخضع للأهواء المتغيرة . والواقع أن مجموع الحياة العملية للفنان ليس فيه من المكافأة الاجتماعية والنفسية والاقتصادية إلا القليل — ولا يتحقق الاعتراف بالفنان إلا بعـــد صراع طويل ، وكثيراً ما يكون أليما — بحيث لا يستطيع الفنانون تعويض الافتقار الشديد إلى الأمان ، الذى تنطوى عليه مهنتهم . وتلك فى الواقع حقيقة لا يمكن أن تكون غائبة عن أذهان الفنانين المعاصرين ، إذ أن عدد الفنانين الكبار الذين لم يلقوا تقديراً خلال حياتهم أكبر من أن يسمح لهم بإغفالها .

أما احتمال أن يكتشف الفنان ويعترف به بعد وفاته فلا يقدم إليه إلا عزاء ضئيلاً ،

---

(١) إيزايا برلين Isaiah Berlin : « مفهومان للحرية Two Concepts of Liberty » ، لندن ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٥٨ ، ص ٣٩ — ٤١ (أما الإمكان النهائى المضاد فهو الخضوع التام من الذات للآخرين ، وهو موضوع يتردد لدى كثير من النقاد الاجتماعيين المعاصرين) .

لا سيما حين يكون الفنان والناس الذين يتعـــامل معهم ويسعى إلى الحصول على اعترافهم به ، واقعين تحت تأثير مجتمع يستهدف غايات دنيوية ، ويهتم بالحرف المربحة وبالمكافآت والشهرة التى تتيحها هذه الحرف . فالمستقبل غير المأمون للمشتغل بالفن الجميل يصطدم بتحديات النظم السائدة فى حضارتهم ، وهى التحديات التى تقتضى إعطاء الأولوية للظروف المباشرة ، كزوجة المرء وأطفاله ، والمسائل الناجمة عن مسئولياته نحوهم .

فإلى أى حد يكون من العدل أن نطلب إلى هؤلاء التضحية بمتع الحياة حتى يستطيع الفنان أن يسعى وراء هدف صعب المنال إلى هذا الحد ؟ إن الفنان كثيراً ما يشك فى قدراته الخاصة ، وقليل هم الفنانون الذين تبلغ بهم الثقة بالنفس حداً يجعلهم يدّعون أن لديهم مواهب فنان مثل سيزان أو رمبرانت .

رد الفعل على الصراع : لما كان فنانو الدور التقليدى يحددون هويتهم بأنهم مشتغلون بالفن الجميل يعملون مؤقتاً فى الفن التجارى ، فإنهم يعترفون بوجود صراع بين الأدوار ، وبأنهم على وعى بهذا الصراع ، وبأنهم قد عانوه شخصياً .

وهم يعبرون عن هذه التجربة لفظياً من خلال الشـــعور بالإثم والإحباط . ويرمزون إليها من خلال : (١) مشكلة وقت ، (٢) ومشكلة أخلاقية . أما الأولى فتتعلق بكون أعمالهم بوصفهم فنانين تجاريين لا تتيح لهم الوقت الكافى للرسم . والثانية تتعلق بالنظر إلى قدرتهم على أنها « موهبة » ، وتنبع من الاعتقاد بأن القدرة على التصوير لها أصل إلهى ، وهى نوع من الفضل السماوى .

والمنطق الذى ترتكز عليه هذه المشكلة هو أنه إذا كان والدا الفنان عاجزين عن الرسم ، وإذا لم يكن هناك دليل على أن القدرة على الرسم تورث ، فما

الذى يعلل هذه القدرة إذن ؟ إن أكثر الإجابات المقدمة شيوعاً هى أن التصوير هبة من الله . فإذا كان الفنان رسولاً ذا موهبة إلهية ، فلا بد له إذن من أن يستخدم هذه الموهبة من أجل المجد الأعظم للألوهية والإنسان . ولما كان الدين والدنيا لهما — كما لاحظ دوركيم وكثير غيره من الباحثين الغربيين(١) — أهداف ومثوبات متعارضة ، فمن الواجب إذن ألا تبدد هذه الموهبة .

ومعنى ذلك أن عدم اشتغال الفنان بتنمية موهبته خطيئة ، أما تدنيس هذه الموهبة باستخدامها فى بيع الأشياء فهو كفر صريح .

وترجع فكرة الأصل الإلهى لقدرة الفنان إلى أفلاطون وإلى المحاورات السقراطية على الأقل(٢) . وفيما يتعلق بالتصوير ، فقد ظهرت بوادر لنفس هذه الأفكار فى القرن الرابع عشر ، وبلغت قمتها فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر فى الاعتقاد بالأصل الإلهى لخيال المصور ، ولا سيما لدى مصورين مثل ميكلانجلو وليوناردو دافنشى(٣) .

---

(١) لا وجود لهذا الانفصال فى كثير من العقائد والفلسفات الشرقية . انظر أناندا ك . كومارا سوامى A. K. Coomaraswamy : الأساس الدينى لأشكال المجتمع الهندى . The Religious Basis of the Forms of Indian Society نيويورك ، مجلة Orientalia ، ١٩٤٦ ، ص ١٤ ، ٢٠ ، ومواضع أخرى متفرقة .

(٢) « مقتطفات من أفلاطون » ، نشرها رافاييل ديموس ، نيويورك (سكريبنر) ١٩٥٥ ، « أيون » ص ٢٣٤ — ٢٥١ .

(٣) وولتر جون تومازينى W. T. Tomasini : المركز الاجتماعى والاقتصادى للفنان الفلورنسى فى القرن الخامس عشر The Social and Economic Position of the Florentine Artist in the 15 th Century . رسالة دكتوراه غير منشورة . جامعة ميشيجان ، ١٩٥٣ . انظر أيضاً جان بول ريشتر J. P. Richter : الأعمال الأدبية ليوناردو دافنشى The Literary Works of Leonardo da Vinci ، مطبعة أكسفورد ، ١٩٣٩ .

كذلك فإن هذه الفكرة تؤلف جزءاً من السر المحيط بأى وحى لا يمكن تفسيره ، كالسر الذى يرتبط بالمعجزات والقدرة على اجتذاب الناس وقيادتهم بواسطتها ، أو بامتلاك الروح المقدسة فى المجتمعات البدائيــة . وتبنى هذه الفكرة ، فى معناها الدينى المعتاد ، على اللاهوت العبرانى المسيحى الذى ينظر إلى الناس على أنهم فئة مميزة من مخلوقات الله ، لديهم قبس من الألوهية ، أو قادرون على إدماج الألوهية فى أنفسهم وعلى الاندماج بأنفسهم فى الألوهية .

فى هذا العالم الذى أخذ يعلى بالتدريج مكانة العلم — الذى هو الشرط الأساسى للمعقولية — على حساب اللامعقولية ، يظل المصور وغيره من الفنانين محتفظين بهالة الغموض المحيطة بالموهبة الخلاقة . وقد ظلت هــذه القدرات غير العادية مستعصية على التفسير على الرغم من كل المحاولات التى بذلت لتفسيرها ، وظلت تتحدى حب الاستطلاع لدى الإنسان ، ورغبته فى اليقين ، والسعى المستمر إلى إيجاد تفسيرات منطقية معقولة للعالم التجريبى ، شأنها فى ذلك شأن مفاهيم اللا تحدد ، والنظريات المتباينة والمتناقضة فى الضوء والحرارة والمادة فى مجال الفيزياء ، وفكرة الخلق ، والماضى والمستقبل اللانهائيان ، ومفاهيم كالكون اللا محدود [1] .

ولقد ظللت حتى الآن أقدم وصفاً لإحدى الطرق الاجتماعية النفسية — أعنى طريقة الانسحاب من دور الفنان التجارى — وهى الطريقة التى ينفذها الفنان لحل هذا الصراع . وهناك طريقة أخرى هى طريقة التجزىء ؛ فباستخدام هذه الطريقة النفسية الأخيرة يستطيع الفنانون التجاريون أن يصمدوا للاتهام الخطير الذى يوجهه إليهم المشتغلون بالفنون الجميلة ، والمشتغلون بالتربية الفنية ،

---

(١) جوزيف و . كراتشى : مقياس الإنسان Joseph W. Krutch ; The Measure of Man ، الفصل السابع « ما مدى احتمال فكرة الاحتمال How Probable is Probability » ، نيويورك الناشر Grosset and Dunlop ، ١٩٥٣ ص ١٤٧ — ١٥٨ .

ومتعهدو الأعمال الفنية وأصحاب صالات العرض ، الذين يرون أن الفن التجارى يؤثر فى الفنون الجميلة وتنتقل عدواه إليها .

وحجة هؤلاء الأخيرين هى أن نوعى الفن هذين مختلفان أساساً ، وأن أى تأثير من الفن التجارى له خطورته . وهم يذهبون إلى أن الفنانين لو استمروا ينتجون فناً تجارياً ، فلا مفر من أن يتشكل إدراكهم وملكاتهم الذهنية ، بطريقة لا شعورية محتومة ، على نحو من شأنه أن تصبح رؤيتهم وتفكيرهم منحصرين فى إطار الفن التجارى .

ومن وراء هذا الاعتقاد تكمن فكرة التأثير اللاشعورى لأساليب الفن التجارى ، كالخداع والتعرف المباشر وصعوبة التخلص من الصيغ المستخدمة فى الفن التجارى بعد أن يكون المرء قد اشتغل بالتصوير على هذا النحو أياماً أو سنين معدودة . ولهذه الظاهرة بعد ثان يتعلق بما سأطلق عليه اسم « قماش اللوحات الفارغ » (١) .

وهناك مسألتان ينبغى التمييز بينهما فى صدد مشكلة « القماش الفارغ » أو « الصفحة الفارغة » :

(١) استنفاد القريحة .

(٢) صعوبة عودة المرء إلى عمله بعد انقطاعه عن التصوير .

أما المسألة الأولى ، وهى استنفاد القريحة أو نضوب معينها ، فهى تجربة مألوفة وهى تتعلق بتبدد الحيوية الخلاقة ، كما تتعلق بالصورة الأصلية لطاقة منفجرة ملهمة منطلقة بقواها الخاصة .

إن من السهل إدراك الانسياب المتساوى للأفكار والمنطق الكامن فيها ، والانبثاق الدائم للأفكار الجديدة وارتباطاتها المتبادلة بأفكار ماضية وحاضرة

---

(١) تشيسلاف ميلوش Czeslaw Milosz : «الذهن الأسير The Captive Mind» نيويورك ، الناشر Vintage Books ، ١٩٥٥ ، ص ١٦٤ . ويشير « ميلوش » ، فى نفس هذا الاتجاه ، إلى خوف الشعراء من أن يجدوا أنفسهم وحيدين أمام قطعة فارغة من الورق .

ومستقبلة . فكل فكرة ختامية تؤدى إلى سلسلة جديدة من الارتباطات المتبادلة . ومن ثم فإن التفكير والكشف يكوّنان علاقة دائمة كلا بالآخر ، أما فترات التوقف المعرفى فليست إلا فترات مؤقتة .

ولقد شكا عدد لا حصر له من الفنانين ، من أهمهم ورد زورث وكولريدج ، من حالة التوقف والجمود والعجز عن بعث هذه الحالة من جديد . وهذه التجربة ، وفترة السخط التى تليها ، هى التى أطلق عليها اسم « الخوف من القماش الفارغ ».

والواقع أن مشكلة الفنان حين يعود إلى قماش لوحته بعد فترة الإلهام الأصلية التى مر بها هى تجربة شاملة يعانيها الجميع . وهذه المشكلة تزداد تعقداً عندما يعود الفنان إلى قماشه بعد أن يكون قد تركه شهوراً عديدة . فكيف يستعيد الفنان التقاط خيوط تفكيره ، ومرحلة تطوره الفنى التى ربما كان قد مر بها منذ أيام أو شهور متعددة؟. إن المرء عندما يعود إلى لوحة (أو إلى قصة ، أو قصيدة ، أو مقال علمى ، أو قطعة موسيقية) فكأنه يبدأ من جديد . ولا شك فى أن مواجهة هذه المشكلة ، وحقيقة حالة التوقف التى يمر بها عندما يجلس أمام القماش دون أن يدرى أين يبدأ (وفى بعض الأحيان يكون خائفاً من أن يبدأ) ، والشعور بأن الوقت يمر (والوقت من ذهب فى الفن التجارى) ، كل هذه أفكار وأوضاع تثبط عزيمة الفنان . ومن هنا كان من المعقول أن يشعر كثير من الفنانين برغبة ملحة فى العودة إلى تلك التعبيرات والصيغ المألوفة التى كانوا يستخدمونها فى الفن التجارى .

وهنالك مسألة أخرى هى الخوف من التجريب الذى يسفر فى كثير من الأحيان عن جهد يضيع هباء ، وإن كان ضرورياً للبدء فى التصوير ، والذى يؤدى بعض الوقت إلى موضوعات يعبر عنها تعبيراً خلاقاً أصيلا . مثال ذلك أن الفنان أثناء تجربته لرسم خط تجريدى قد تتملكه الرغبة فى أن يرى كيف تظهر سلسلة جديدة من الخطوط على القماش . وقد يرغب فى معرفة كيف تبدو الخطوط إذا تقاطعت بزاوية ٤٥° بدلا من زاوية ٣٠° ، أو كيف يمكن أن يمتزج لون بطريقة أكثر فعالية ، من لون كان مستخدماً فى لوحة سابقة .

إن الرسم المستمر يتيح الاحتفاظ بهذه الأفكار . أما إذا لم يكن فى استطاعة المرء أن يعود إلى عمله الفنى إلا لماماً، فإن هذه الأفكار إما أن تضيع، وإما أن يكون تذكر الفنان لها جزئياً فحسب . ولا يمكن أن يعود جوهر هـــذه الأفـكار إلا بالصدفة البحتة .

كذلك فإن التأثير الذى يحدثه تدخل عمل من نوع مخالف يؤدى إلى فقدان الانشغال المستمر بالأفـكار التى تقترن بتركيز المرء اهتمامه على فنه ، كتفـكير المرء فى عمله فى المساء وهو راقد فى سريره ، أو فى فترات الاسترخاء بعد الأكل. وكثيراً ما يحدث أن تتولد خلال هذه اللحظات أفـكار تؤدى إلى حلول للمشكلات أو توحى بهذه الحلول . هذه الإمكانات تضيع أو تعاق عن اتخاذ مجراها الطبيعى نتيجة للفن التجارى ، الذى يقتضى تركيزاً مماثلا على مشكلاته الخاصة .

هذه ، مأخوذة معاً ، بعض العوامل التى أشار إليها المجيبون عن أسئلتى بوصفها عوامل مؤدية إلى رجوع الفنان إلى المألوف ، بدلا من أن يتعرض للوقوف أمام القماش الفارغ وما يقترن به من مخاوف وشعور بالإحباط .

وأود أن أنبه إلى أن الجماعة التى صنفتها ووصفتها هنا بأنها فنانو الدور التقليدى لا تؤلف إلا فئة صغيرة من تلك التى درستها فى بحثى ، عددها ١٢ من ٥٣ . وكثير من الفنانين الذين استجوبتهم ينتمون إلى الفئة التى أسميتها بالفنان ذى الدور الوسط، أي أولئك الذين يحاولون الجمع بين الدورين معاً ، ويرددون تعريفاً يقرب كثيراً من تعريف باوهاوس Bauhaus لدور الفنان . أما الباقون فينتمون إلى الفئة المسماة بفنان الدور التجارى ، وهى الفئة التى تنظر إلى الدور التقليدى على أنه تراث عفا عليه الزمان من مخلفات القرن التاسع عشر ، كما تنظر إلى الدور الوسط على أنه مبالغ فيه. وهؤلاء الأخيرون هم الذين يرون أنهم ليسوا إلا صناعاً ذوى مهارات معينة متاحة لـكل عميل يدفع الأجر .

ماكس هوركهايمر

عن معنى الحـــرية

ترجمة: دكتور محمد محمد القصاص

يعتبر بحث قيمة فكرة الحرية فى ميدان تاريخ الفلسفة شيئاً آخر يختلف اختلافاً تاماً عن دراسة ضروب الكفاح التى حدثت خلال التاريخ وكان موضوعها الحرية . هذا على الأقل ما يبدو لدى النظرة الأولى .

ويبدو أن نظريات الفلاسفة تتعلق فى جوهرها بحرية الاختيار ، بالحرية بالمعنى الميتافيزيقي للكلمة . وبالنسبة لأوغسطين ، أبى الكنيسة ، الذى يعتمد عليه المذهب اللوثرى فى الحرية فى عناصره الحاسمة، لا يستطيع الإنسان تبعاً لطبيعته التى أفسدتها الخطيئة الأولى، أن يضطلع بشىء خيّر حقاً بوسائله الخاصة. فكل شىء يتوقف على «النعمة» أو الفضل الإلهى . أما الأعمال الطيبة المزعومة فإنها عاجزة هى نفسها . ولكن لما كان الفضل لا يمس إلا قليلا من المختارين ، فإن الإيمان وحده هو الذى يستطيع الإنقاذ من اليأس . ولا يمكن للإيمان أن يقوم على أساس من المنطق ، كما لا يمكن للعقل أن يحل محله ، ذلك العقل المسخ الذى يتكلم عنه لوثر فى بعض الأحيان . ولا بد للقوة الفاعلة أن تنبعث من الإيمان . وفى وسع البشر ، فى حياتهم اليومية الخارجية ، أن يتصرفوا تبعاً لقراراتهم ، وينطلق نشاطهم دون قيد ، فى مهنتهم أو فى حياتهم الخاصة أو فى الحياة الاقتصادية حيث لا يمكن لهذا النشاط أن يسهم فى خلاص الروح . فالبشر يتمتعون فى الحياة العملية بنوع ما من الحرية ، فهناك يسود بالأحرى النظام السياسى والنظام الاقتصادى . إذ يمكن خدمة هذا النظام ومحاولة تحسينه . ولكنه لا يمت بشىء للخلاص الأبدى . ويمكن لقوى هذا العالم أن تطلب الطاعة هنا فى الحياة الدنيا ، ولكنها لا تستطيع ضمان الخلاص .

أما مذهب توما الأكوينى الذى كان يمثله فى عصر لوثر باينيز Banez الدومينيكى والأب مولينا Molina اليسوعى فإنه ينسب إلى أرسطو . ويقرر هذا المذهب أن البشر يتمتعون بحرية ما لفعل الخير ، ولكن لما كانت الخطيئة الأولى قد أضعفت من قوة الإرادة فإن هـــذه الأخيرة تحتاج للعون الإلهى . والميل الطبيعى L'inclinatio naturae ليس سيئاً بالضرورة ، الإرادة فى حد ذاتها غير مجردة من الحرية ، إنها غير عاجزة عن فعل الخير ، والفضل يسندها دون أن يعد لهـا تعديلا كاملا . فتبعاً لفكرة توما ترتبط الحياة الدنيا والخلاص، الطبيعة وما وراء الموت ، الصراع من أجل الحياة والدين ، ارتباطاً وثيقاً وضرورياً ، وإن كان هذا الرباط الذى يصل بينها يند عن تعريف محكم ، ما دام حكم الإنسان عرضة للخطأ . وأفعال كل فرد والطريقة التى بها ينظم الفرد، وبها ينظم المجتمع وجوده، كل ذلك ينتمي إلى ميدان الحرية ، ومن ثم يتصل هو الآخر اتصالا وثيقاً ـــ وبطريقة لها هى الأخرى دلالتها ـــ بمصير الروح. وينطبق الحكم الأبدى على ما هو وقتى . وبعبارة أخرى: كل ما هو من هذا العالم لا ينتمى فقط إلى ما هو وقتى .

ويمكننا أن نعتبر الفلسفة المثالية الألمانية محاولة للتوفيق بين وجهتى نظر : وجهة نظر تفكير توما الذى يسلم للإنسان بقدر كاف من الحرية تسمح للهدف المراد بأن يكون ـــ على الصعيد التاريخى ـــ من أسمى ما يمكن وبصورة أقصى ما تكون جدية ، ووجهة نظر جماعة المصلحين الأكثر تشدداً والتى تقول بأن مجرد تصور النتائج السامية للأحداث الممكنة أمر كبير الشبه بالاعتقاد فى السحر. ويشبه كانت لوثر فى أنه ينكر على الحدث أى تأثير على التسامى ، على ما وراء العالم المحسوس ، هذان اللذان لا علاقة لأحدهما بالآخر ، كما يقول ، إلا بميول الروح . ولكن ذلك لا يمنع من أن يكون أثره مشرباً بالأمل حتى إن الواقع فى تقدمه غير المحدود يصبح موسوماً وسماً عميقاً بطابع الفكرة إلى حد يجعله يمثل ملامح العدل .وما لا يستطيع العقل العملى أن يتصوره يُسلم للعقل البحت بأن يعتبره ممكناً . وهذه الفكرة القائلة

بأن الأرض وادى الدموع ، وأنها ستظل كذلك بالضرورة ، تنمحي بمجرد أن يظهر التفكير فى أن حسن النية،أو الحرية،سينتهى بالحيلولة دون الشر بالرغم من كل شئ. ويمكن من حين لآخر أن يحدث فى السلسلة اللانهائية للأسباب والنتائج أن تفتتح الفكرة الأخلاقيه حقبة جديدة . وينبغى للذكاء أن يعتقد، بكل ثقة وبالرغم من كل ما تلقى عليه التجارب من دروسها،فى أن الأمر يمكن أن يكون على هذا النحو . وقد عمد خلفاء كانت إلى ما اعتبره أملا فى أن الحرية المتسامية تستطيع يوماً أن يكون لها أثر على معطيات التجارب ، فحولوه إلى قاعدة يمكن اتخاذها مبدأ لفهم المجموع . وليس التاريخ بالنسبة إليهم إلا الطريقة التى يتحقق بها المنطق نفسه . وفى نظرهم أن الضرورة التى يخضع لها البشر هى العامل الذى من خلاله تعبر عن نفسها الطريقة التى يتحدد بها الأساس (أو المعنى) الذى يعتبر هؤلاء البشر من روافده بصفة مؤقتة . أما وجه الخلاف بين هذه الفكرة وبين النظرية ذات الطابع اللاهوتى التى يظل تفكير كانت سجيناً لها عن طريق فكرة الأمل ، فإنه ينحصر أولا وقبل كل شىء فى أن الأحداث التى تجرى فى هذا العالم والتى هى فى حد ذاتها تاريخ عام تعتبر إجراءات يستخدمها المطلق . ولم يعد يتعارض مع هذا النظام الذى أقامه الواقعى أى أمر مما وراء هذا العالم أو أى شىء آخر . وعلى قدر ما يبدأ هذا النظام فى الاندماج فى المطلق يكف هذا الأخير عن التعارض مع الوقتي ، فيصبح موت الأفراد لحظة من الأبدية ويسمح لها بالبقاء فى حد ذاتها وبفضل ذاتها .

وفى ضروب الكفاح الواقعية التى تدور من أجل الحرية ، يتعلق الأمر أولا وقبل كل شىء بأن يحيا البشر حياة أفضل ، أو بالأحرى أن يحيوا بكل بساطة . معنى الحرية أن يأمن المرء العذاب والاغتيال دون قصاص ، أن يكف ما كان يحدث فى العصور القديمة من سلكه فى الأغلال مع عبيد آخرين واستغلاله حتى الموت فى المناجم، أو طرده ، كما كان يحدث فى بداية العصور الحديثة ، من الكوخ التعس الذى ينام فيه وإجباره على التسول ثم شنقه بتهمة التسول . وإذا كانت هناك حالات

استثنائية تحدث خلال فترات قصيرة فى أقطار منعزلة ويساق فيها الضعفاء إلى موت تعس ، كتلك التى كانت تحدث فى أوروبا خلال القرن التاسع عشر وكانت عرضة لوصمها بالعار ، فإنه كانت ترتكب أسوأ الشنائع فى الجهات الأخرى عبر البحار . كانت الحرية ، فى الفترة التى بدأ فيها تحسن الأحوال ، تنحصر فى تحريم العمل على الأطفال ، ومنح مرتبات تسمح باختيار السلع الغذائية ، ومعونة المرضى والمسنين . والحروب التى كان أحد أهدافها الجوهرية ، بل كان هدفها الأول الحصول على الأيدى العاملة، إما بوضع السكان الأصليين فى البلاد المفتوحة تحت الوصاية وإما بجلب الأشخاص المحتاج إليهم بالقوة إلى البلاد المحتاجة ، تلك الحروب لم يعد لها فى الوقت الحاضر نفس الهدف ، ولكن الأمر يتعلق دائماً باستعباد الآخرين أو بالدفاع عن النفس ضد هذا الاستعباد ، يتعلق دائماً من جانب المحاربين بتنمية ثرواتهم أو سلطانهم أو أمنهم . فالهدف هو حرية العمل وليس الدفاع عن حرية الاختيار (بالمعنى الميتافيزيقى) . فقدرة المرء على فعل مايريد واستحواذه على إمكانيات واسعة للاختيار وألا يحده إلا أقل عدد ممكن من الظروف ، هذه هى الحرية التى يجب أن يحتمها كفاح الأفراد وكفاح الطبقات وكذلك كفاح الأمم . أما إقامة علاقة مع هذا « الشىء الآخر » الذى يهتم به اللاهوت والفلسفة ، أما حصول المرء على حريته فى الميدان الميتافيزيقى ، فهذا مايستحيل الوصول إليه عن طريق المعارك الواقعية. فهدف الكفاح الواقعى ينحصر فى توسيع الحدود أو الدفاع عنها، سواء أكانت الحدود الجغرافية أم حدود الميزانية أم الحدود التى قررتها القوانين . فالشخص الذى يدور ، فى فترة المعجزة الاقتصادية هذه،على صفوف الواجهات البراقة التى لاحد لها ويستطيع حقاً أن يختار من بين كل ماتقدم له، يستحوذ على حرية أكثر من ذلك الذى لايملك فى جيبه إلا القليل من النقود ، وربما يتحتم عليه أن يعود بالجزء الأكبر منها إلى بيته : الشخص الذى فى مقدوره أن يختار بنفسه الوقت الذى يشترى فيه ما يريد شراءه أكثر حرية من ذلك الذى ليس لديه إلا الوقت الضرورى لشراء ما يلزمه

قبل إغلاق المحلات وفى فترة الزحام الشديد . الشخص الذى يتمتع بصحة جيدة أكثر حرية من المريض. الشخص الذى يجد تحت يده أشخاصاً أو أشياء، ولو بمقادير متواضعة ، أكثر حرية من المرأة العجوز الوحيدة بدخلها القليل ، فهذه المرأة لاتستطيع أن تكون سخية ، بل لاتستطيع أن تكون إلا موضعاً لممارسة السخاء . ولسنا فى حاجة إلى الكلام عن المساجين ، ولكن لا ينبغى أن ننساهم ، فقد تكلم حديثاً أحد المحامين الكبار فقال إنه يحاول إنقاذ الموكل الذى عهد به إليه ، سواء أكان بريئاً أم مذنباً ، لأن العقاب كان دائماً، ولن يزال، بعيداً عن كل صلة منطقية بالموضوع الذى يسعى إلى تحقيقه ، وهو تحسين الأشياء . فكلما كان الأمر يتعلق بالحرية فى الواقع كان المراد بذلك حرية العمل ، حرية الحركة ، حرية الاختيار .

وحرية التعبير هى إحدى هذه الحريات ، وهى التى سميت أيضاً ، بحق ، حرية التفكير ، لأن كل تفكير لايستطيع التعبير عن نفسه أو أن يقارن نفسه بضروب تفكير أخرى ، أو أن يتفتح باحتكاكه بها ، يبعد عن الحرية بقدر بعد عبارته عنها ، ولابد أن يصير إلى هلاك . وإذا فحصنا ماذا يقصد بمعنى حرية الفكر فى أيامنا هذه وجدنا أنها تتمثل فى مظهرين يلتصقان كلاهما بحرية العمل . فأولا نرانا نتحقق من انخفاض القهر وازدياد الحرية ، وهما شيئان متميزان وليسا شيئاً واحداً . وسأحاول أن أبين ذلك بمثال مستمد من الحياة الجارية . فقد قرر الطلبة الذين فروا من المنطقة الشرقية خلال هذه السنين الأخيرة أنهم كانوا يشعرون بسعادة سابغة حين كانوا يستطيعون فى تلك المنطقة أن يتناقشوا مع أناس يفكرون مثلهم . فأى نظام إرهابى يميل إلى أقصى حد إلى أن يولد فى أولئك الذين لايريدون التكيف به عواطف صداقة وإخلاص ، وبذلك تصبح المناقشة مع أناس من نفس الرأى خيراً لايقدر . ويتغير كل ذلك حينما ينفرج الطغيان . والبلاد المتقدمة إلى أقصى حد التى تسود فيها الحرية الشائعة والمطامع التى تطلقها هذه الحرية هى البلاد التى ينشأ فيها الشعور الحقيقى بالعزلة خلال جميع الاحتفالات وجميع الأعياد الصاخبة . ذلك أن ما يتبادله

الناس فيما بينهم من حديث يصبح عديم الطعم وربط بينهم أقل مما لوكان البؤس يفرض معنى على ما يقولونه . ومعنى ذلك بوجه عام أن الحرية الإيجابية لا تزيد بالضرورة بالقدر الذى ينقص فيه انعدام الحرية . ذلك أن وفرة الخيرات والأعمال المعروضة تبعث الرغبة المشحوذة شحذاً علمياً فى النهوض بأسرع ما يمكن وإلى أسمى ما يمكن وفى أن تستمد من ذلك أكثر الفوائد الممكنة ، ومن شأن سنا الحرية الذى يتألق فى الأفق أن يميل إلى الانطفاء ، حينما يبتعد الشقاء والعبودية .

ثانياً — يعلمنا تاريخ حرية الفكر أن الإمكانيات الموضوعية التى تهيؤها إزالة ضروب القسر ليست هى وحدها التى تحدد درجة الحرية ، بل تحددها أيضاً الحرية الذاتية والطبيعة الداخلية لمن يستخدمها . فبالنسبة لآلاف البشر الذين يموتون جوعاً فى شرق آسيا، والملايين التى لا تحصى من البشر الذين لا يأكلون حتى الشبع ، ليس لحرية الفكر معنى كبير ،وفى الطرف المضاد يجد المرء نفسه أحياناً أمام حالة مماثلة . فأغلب الظن أنه كان يمكن لهؤلاء الشبان المهاجرين من الشرق والذين يشعرون بالوحدة فى الغرب إلى هذا الحد أن يستعيدوا معنى الحياة بسهولة ، لو أنهم وجدوا إلى جانب الإمكانيات العديدة التى تفتحت أمامهم مزيداً من الطموح العقلي ومزيداً من الخيال ومزيداً من التجاوب لدى الآخرين . ذلك أنه كلما أشبعت الحاجات المادية الملحة إشباعاً كافياً ، كلما كان من الضرورى ، من أجل استخدام الحرية المادية التى أصبحت واقعاً ، أن يحصل الوعى على الاستقلال ، وأن يتفتح العقل بصورة تلقائية . وحينئذ لكى نستسلم للسير فى الاتجاه الصحيح للتوجيهات القوية التى تسطرها الدعاية والمنظمات الجماعية مع التدرج بأقصى قدرتنا فى مراحل السلم الاجتماعى ، يجب علينا — دون أدنى شك — أن نكون على قدر كبير من المهارة والدقة وقوه الاحتمال،وأن تكون لدينا القدرة على المبادرة الموفقة فى بعض الأحيان، والشعور بالمسئولية نحو ذوينا ، وأن نتحلى أيضاً ببعض المحاسن الأخرى . بل إن هذا كله لا يعتبر كافياً . ويمكن أيضاً لهذه الفضائل ، أمام طابع الجهاز الاجتماعى

الناجع ذى التأثير البالغ أقصى حد أن تتعرض للظهور بمظهر نوع من موهبة التكيف، فهى تشبه ، إلى حد ما ، صورة من صور السلبية ، كما أنها لا تمثل أى طابع تلقائى ، وفيها لا تصل الإرادة بعد إلى درجة القوة التى تحول ما حصله المرء فى الميدان المادى إلى شىء ما من الخير ، بل إنها على العكس من ذلك تهدد بتخدير هذه الإرادة .

ويعتبر الميدان السياسى الذى ليس آخر ميدان يبت فيه فى مسألة الحرية موسوماً بميسم التناقض الداخلى بين الحرية المادية والحرية العقلية . فيبدو أن هذه الحقبة المفعمة بالعمل والرخاء والتي قد يستطيع فيها البشر ، أكثر مما فى فترات أخرى ، أن يشاركوا تلقائياً فى تنظيم حياتهم الجماعية ، نقول يبدو أن هذه الحقبة هى فى الوقت نفسه فترة سنة سياسية . فإننا إذا استبعدنا المصاعب الاقتصادية التى كان لها أثرها المباشر على اهتمام الناس بالسياسة ، فقد يمكن أن تتسع الحاجة إلى المساهمة فى تحسين الأوضاع وإشرابها المبادىء العقلية ، وقد يمكن أن نرى ميلاد الرغبة فى استخدام الموارد العظيمة بجميع أنواعها ، من رجال ورءوس أموال وسلع ، من أجل خير الجماعة التى تتزاحم نحوها هذه الموارد . ومن شأن وجود حرية جديدة كبرى أن تولد لدى الأفراد ، إذا كانت ترتكز على حرية مادية ، حاجة متزايدة إلى مراعاة الواجبات التى تستلزمها ، هذا على الأقل ما حدث لدينا فى ألمانيا بالنسبة لعدد منا . ولكن الأحرى أن يحدث العكس على وجه العموم . نعم إن المرء يقرأ الأخبار وينصت إليها ، إن المرء يحرص على معرفة أن الوزير الأفريقى الفلانى قد اجتمع بالسياسى الآسيوى الفلانى، وأنهما بعد ذلك قد عبرا عن ارتياحهما لهذا اللقاء. نعم إن رجال الأعمال يعملون على أن يكونوا على بينة من جميع الأمور ، ويعملون على ألا يهملوا شيئاً مما يمس استثماراتهم وصفقاتهم من أى نوع . ولكن التفكير فى موقف الأمور العامة ، فى إمكانياتها ، فى الالتزامات المعقودة نحو العالم الخارجى أو نحو البلد نفسه ، تفكير المرء فى دوره وفى مصيره فى المستقبل ،

كل ذلك يبدو منذ البداية موسوماً بميسم النفى ، فالسياسة بمعناها الحقيقى تثير شعوراً بالضيق . ويمكن أن يرجع ذلك إلى أشياء كثيرة ، يقول المرء فى نفسه مثلاً ، ليست هناك فائدة من عمل أى شىء ، المسألة أصبحت شديدة التعقيد ، إنه ينبغى للأحزاب والخبراء أن يكونوا مفيدين فى شىء ما ، وإنه فضلاً عن ذلك لا يمكن للأمور إلا أن تسير من سيئ إلى أسوأ ، فالرخاء فى تناقص والتضخم فى ازدياد ، والتهديد الخارجى قد بلغ أقصى مداه ، وإنه من الخير ألا يتكلم المرء مطلقاً ، أو أن يكتفى بترديد ما سمع ، أو أن يتكلم خبط عشواء ، وهو يفكر فى غير ما يقوله . وكل هذه العلل التى يبرر بها المرء نفسه صحيحة وخداعة فى آن واحد : صحيحة لأن الأحداث تؤكد صدقها على وجه التقريب ، وخداعة لأن السبب الحقيقى ينحصر فى العجز عن التحرر من قيود الظروف،عن تملك الوقف ، عن تحمل مشقة الحكم بكل استقلال عقلى ، عن استخدام المرء كل طاقته فى حدود الإمكان،ومهما كانت هذه الطاقة متواضعة ، من أجل حدوث الخير وتجنب الكارثة .

إن الجهاز السياسى إذا حرم من التعاون النشيط ، من الاهتمام التلقائى الحى النزيه الذى يمكن أن يحبوه به المواطنون الذين ينحصر دورهم فى إمداده بالحركة ، فإنه يظل بالضرورة ، مهما حسنت نوايا رجال السياسة ، معنى مجرداً ، عنصراً منعزلاً فى قلب المجموع . ومهما ضاعف أصدق المعلقين من نشاطهم ، ومهما أكثر رجال السياسة من خطبهم ، ومهما تتابعت الانتخابات ، فإنه لا شىء من هذا يكفى لإيجاد ذلك التفاعل بين البرلمان والحكومة من جهة وبين المواطنين من جهة أخرى ، هذا التفاعل الذى بدونه لا يمكن أن توجد حرية سياسية ولا أن تتحقق ديمقراطية بالمعنى الحقيقى للكلمة . أما الضيق الذى يشعر به كل فرد تجاه السياسة ،ذلك الضيق الذى يمنعه من الاضطلاع بمسئولياته واستخدام الحرية السياسية بطريقة معقولة ، فإنه هو وحده أكثر الحجج التى يدافع بها فى هذا الصدد وزناً .

لا يمكننا أن نبلغ حد الكفاية مهما كررنا فى أيامنا هذه أن الحرية الذاتية ، الحرية الداخلية ، لم تزود فى بعض فترات التاريخ الهامة مع صعود الحرية المادية ، الموضوعية ، بل إنها كانت تميل إلى التناقص . فإن النفور الذى يعانيه العدد الأكبر من الناس حيال محاولة الاهتمام الصادق بالسياسة ومعرفة المشاكل التى يثيرها العيش فى المجتمع ، ثم بعد ذلك نفورهم من أن يبذلوا قصارى جهدهم من أجل متابعة الجميع لهذا الاهتمام ولا سيما فى ميدان التربية ، هذا النفور هو نقطة الضعف فى الديمقراطية . فكل شخص لا يحاول بكل قواه أن يحسن من حكمه على الأشياء معرض لتزييف هذا الحكم أكثر وأكثر ، بل يمكننا القول إنه فى هذه الحالة ينمى لديه ميلاً معيناً إلى اعتبار نفسه نصيراً لما يبدو له فى هذه اللحظة ملائماً بصفة مؤقتة . ويزداد هذا الخطر الذى يتعرض له كلما ازداد تباطؤ حركة انتشار الحرية فى الميدان المادى والازدهار الاقتصادى ، بقدر ما تثير الحياة اليومية من مشاكل وازدياد تحدد التهديد الخارجى . وإذا حدث أن تكاثرت الأعراض الأولى للخطر فإن ، تلك الأعراض لا بد — فيما يبدو — أن تثير أولئك الذين يشعرون بضعفهم الشخصى وبعجزهم ،إلى الاصغاء للخطب الرنانة وإلى المسارعة بالانضمام إلى من يلقون أكثر من غيرهم بالوعود ، ليس فقط لأن الشخص منهم يشعر بالأمان بقرب هؤلاء المغامرين ووجوده بين حشودهم، بل أيضاً لأن ذلك يسمح له بالاعتماد على الآخرين دون حرج. لذلك فإنه يجب على جماعة المواطنين ، بقدر ما يجب على رجال الأعمال ، أن يحتفظوا، خلال الفترات العصيبة بالذات، بهدوء أعصابهم وأن يتمسكوا بالمبادىء التى تليق بهم مراعاتها ؛ ففى القرن الثامن عشر كانت القوة والحرية فى فرنسا بين أيدى أسرة البوربون . وقد فقدوها لأسباب عديدة : أحدها عدم التمييز وانعدام حاسة المسئولية . وخلال القرن العشرين أصبحتا فى الغرب بين أيدى المواطنين فى الشعوب الحرة ، والمسئولية التى تقع على عاتق كل منهم أكثر تنوعاً مما تبدو عليه . فالخطر الخارجى الذى يجثم على الحرية أمر واضح . ومنذ

العقد الأول من هذا القرن كان غليوم الثانى ، الذى لم يكن يتميز مع ذلك بمواهبه فى بعد النظر ، يتكلم عن الخطر الأصفر . وبالرغم من إقامة بعض العلاقات التجارية ، فإنه يتحتم علينا اليوم أن نأخذ هذا الأمر فى الاعتبار بصفة جدية ، بل لعله أكثر إلحاحاً مما يبدو ، ولكنه فى الحقيقة ليس الوحيد . ولكن مهما كانت الضرورة ملحة فى حماية الحرية الخارجية ، فإنه لا يجوز التراخى فى توطيدها داخل الحدود ، وإلا فإن إقامة هذه الحماية ستصبح غير ضرورية مطلقاً فى الميدان التاريخى ، وليس لمن يتكلم اليوم عن الحرية أن ينسى أن هذا هو الاسم الذى يلجأ إليه ضمير الأمم المتحضرة حينما يريد أن يكون مثالاً يحتذيه الآخرون أو أن يقدر حق قدره . والأشخاص الذين تبعث بهم هذه الدول إلى دول أخرى لمساعدتها بخبرتهم أو بأية طريقة أخرى يؤثرون بالضرورة على الخيال ، حتى ولو لم يكن لديهم أى قصد تربوى . وكلما كانت المعونة التى يحملونها إليهم مرغوباً فيها ازدادت حساسية الذين يتلقونها تجاه الصورة التى تطبعها فى عقولهم الغضة طريقة التقديم ، بعض الأفعال أو الإشارات الصغيرة ، طريقة الكلام ، الصبر ، اللطف والوداعة ، شىء من موهبة الحدس . وكلما كان الناس مفتوحين أمام كل وارد جديد ، فإنهم لا يأخذون فقط الأشياء أو الحيل أو المعارف التى تهدى إليهم ، بل يلتقطون أيضاً . ودون شعور ، الكيف والرنين وإشارات النفس وحركاتها التى لها معناها الخاص ومنطقها الخاص الكامن فيها . وليس من النادر أن يكون تأثير هذه الأمور أعمق من تأثير الكلام . وإذا كان لابد من تحديد ما يجب على رسل الغرب أن ينقلوه فى الميدان العقلى (ولا نعنى بالرسل هنا الدبلوماسيين فقط الذين يتعاملون فى غالب الأحيان مع شخصيات سبق تكوينها وتم نضجها ، بل كل أولئك الذين يترددون بصفة جوهرية على السكان الأصليين العاديين) ، فإن خير ما أعنى لهم أن ينقلوا إليهم صورة الإنسان الذى يعرف كيف يحكم بنفسه على الأشياء ويحترم فى الآخرين طابعهم ككائنات بشرية ، ويكره الجور والطغيان : بالاختصار أن يتصرف

كإنسان حر. فغرس هذه الميول فى البلاد الأجنبية إلى جانب الاحترام الصادق لصناعته والإعجاب المزدوج لثروة بلاده ، هذا ما يجب أن يكون الإنسان الغربى جديراً بالاضطلاع به . ولا يمكن أن نعتبر المساعدة الممنوحة رسالة إلا بقدر ارتباط الثروة والصناعة بهذه القيم الروحية . ومن اللائق مراعاة هذه الملاحظة أيضاً بالنسبة لأولئك الشبان الذين يذهبون إلى أوروبا أو إلى الولايات المتحدة للدراسة ، فإنهم إذا حملوا إلى بلادهم أكثر من المعارف ، أكثر من الواقع أو المناهج العلمية ، أصبح ذلك يسمح بتقدير هذه الرسالة التى تعتقد البلاد الغربية التى تستقبلهم أنها جديرة بأدائها أمام التاريخ ، أعنى نشر الحرية فى العالم .

التأمل فى تاريخ الوقائع يؤدى إلى الفلسفة ، وإذا كان ما هو من شأن هذا العالم يتميز ويجب أن يظل متميزاً عما هو من شأن العالم الآخر الذى يدعيه الفلاسفة الاسميون ولاهوتيو القرن السادس عشر اللوثريون ، كان من المستحيل اكتشاف العلة العميقة التى تبرر أن تصبح الطريقة الحرة الديمقراطية التى يقوم عليها نظام عالمنا هذا ، طريقة عالمية عامة . وهذا هدف زائل ، سواء أكان نافعا أم ضاراً ، تبعاً للظروف ، فالكلام عن الخلاص العام ، بالمعنى الصارم للكلمة ، أمر يخلو من الأهمية ، فروح كل فرد موجهة نحو البحث عن الخير الاسمى ، ولكن لن يجرؤ أحد على البت فى معرفة ماذا سيوفر له الخلاص . فيجب عليه أن يتمسك بالكلمة وأن يوليها ثقته ، إذ بهذا وحده يستطيع أن يجد له قاعدة للعمل ، بل أكثر من هذا أنه يستطيع أن يستمد منه القوة والشجاعة من أجل العمل . ولكن إذا كانت الحرية ، فى مقابلة ذلك ، لاصقة بالإنسان فى حد ذاته ، كما يقول تلامذة أرسطو ، أمكن أن يكون هناك معنى لمجرى التاريخ . ذلك أنه فى هذه الحالة لا يتعلق الأمر إلا بإقامة أكثر النظم مطابقة لاستعدادات البشر الحقيقية . ولكن الأمر هنا — فى آخر المطاف — لا يتعلق أيضاً بتنظيم اجتماعى ، مهما بلغ من درجات الكمال . وقد يمكن للمفكرين أن يتساءلوا : ما معنى الحرية ،

إذا كان علينا أن نموت دون رجعة ؟ . إن الدليل القاطع على عبودية الإنسان هو الموت ،وهو ، كجميع أنواع القسر ، مرتبط بالخطيئة الأولى . ولا يمكن أن يكون الهدف من تاريخ هذا العالم هو التحرر، ولا أن يعزى إليه لهذا السبب دلالة عميقة إلا إذا كان مقدمة للتاريخ السماوى . وعلى العكس من ذلك عملت الفلسفة الخاصة بالمثالية الألمانية على نقل هذا التحرر إلى ميدان التاريخ نفسه دون أن تجعل من العالم المحدود مبدأ مطلقاً . وليس العزاء الذى طالب به «كانت» أملا فى الخلاص الشخصى،ولكنه يقتصر على وجود هذا العزاء فى شعوره بأن عليه أن يساهم بجزء ، ولو كان ضئيلا ، فى تحقيق النظام الذى يعمل فى يوم من الأيام على منح كل الحرية التى لا تتعارض مع حرية الآخرين ، لا إلى مواطنى بلده الخاص فقط بل إلى جميع بنى البشر . ولست أعتقد أنه يمكن أن يوجد فى تاريخ المستقبل بالنسبة لأوروبا تبرير أقوم من تبرير كانت الذى تمثلت فيه الفلسفة العظيمة . فليس لحرية الأمم معنى إلا إذا أدخلت فى حسابها معنى حرية الفرد . وإذا نجحنا فى أن نطبع عقول الأجيال الشابة بطابع يجعلها تتمسك بتحقيق مبدأ كانت ، فإن العلاقات التى يقيمها الغرب بالقارات التى كانت مضطهدة تستطيع أن تصبح ذات مضمون خصب . والنتائج المشخصة التى تنجم عنها جد واضحة . والفلسفة والعلوم السياسية وبوجه خاص العلوم الاقتصادية هى التى يقع عليها مهمة التنبؤ بها فى تفاصيلها .

جان ستاروبنسكى

فكرة الحنين إلى الوطن

ترجمة: الدكتورة ليلى عثمان

يثير تاريخ العوطف والعقليات سؤالا خاصاً بالمنهج يرجع إلى العلاقة بين العواطف واللغـــة .

وليس فى طاقتنا أن نصل إلى العواطف التى نريد أن نتتبع تاريخها إلا منذ اللحظة التى تعلن فيها عن نفسها بواسطة اللغة أو بأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير. فبالنسبة للناقد أو المؤرخ لا توجد العاطفة إلا بعد المرحلة التى تصل فيها إلى وضعها اللغوى . وليس هناك ما يمكن لمسه من العاطفة قبل أن تسمى نفسها ، قبل أن تدل على نفسها وتعبر عنها . فليست التجربة الواقعية إذن هى نفسها التى تمثل أمامنا : بل الجزء من التجربة الواقعية الذى لبس أسلوباً ، هو وحده الذى يمكن أن يجذب المؤرخ .

وإذا سجلت العاطفة تحت أحد الأسماء (وبوجه خاص إذا كان الاسم محبباً يتمتع بجاذبية خاصة) فإن ذلك لا يعدم أن يؤدي إلى نتائج ذات أهمية ما . فمن جهة يعتبر الانتقال إلى التعبير اللغوى (إلى الشعور اللغوى بالذات) بداية لتفكير ، وفى بعض الأحيان بداية لنقد . ومن جهة أخرى بمجرد أن تسلط الأضواء على اسم عاطفة — كما يستطيع زى العصر أن يفعل — تساعد الـكلمة بقوة فاعليتها الخاصة على تثبيت، على إشاعة ، على تعميم التجربة التأثيرية التى تدل عليها . فالعاطفة ليست الـكلمة ولـكنها لا تستطيع أن تتناثر إلا من خلال الـكلمات . وفى النهاية حينما تصبح الـكلمات فى أوج حظوتها ، فإنها تصل إلى استيعاب ما لا يقابلها بأية حال. يقول لا روشفوكو La Rochefoucauld بكل بساطة وبكل قوة : « هناك أناس لم يكونوا ليقعوا فى الحب قط لو لم يسمعوا الـكلام على الحب . »

وقد لاحظ أندريه جيد André Gide أثناء حرب سنة ١٩١٤ أن لغة الصحفيين (الذين لم يذهبوا إلى الجبهة) كانت تقدم قوالب تعبيرية راح الجنود العائدون من الجبهة يصفون بوساطتها انفعالاتهم . وفى أيامنا هذه تقدم مفردات التحليل النفسى لعواطفنا « النموذج » المكن لدلالتها ، تقدم لها صورة معينة ، وبالرغم من أن هـذه الصورة « تطبق » مجرد تطبيق على التجربة الداخلية ، فإنها لا تلبث أن تصبح غير قابلة للانفصال عنها ، فالتعبير اللغوى عن التجربة يدخل فى تكوين بنية الشىء المعيش نفسه . ومن ثم فإنه لا يمكن لتاريخ العواطف أن يكون شيئاً آخر غير تاريخ الـكلمات التى تبين بها عن نفسها . وفى هذا الميدان تتفق مهمة المؤرخ مع مهمة الفيلسوف ، فلا بد من القدرة على التعرف على الحالات المختلفة للغة ، على الأسلوب الخـــاص الذى من خلاله اختارت التجربة (سواء أ كانت فردية أم جماعية) أن تعبر عن نفسها : فالمسألة مسألة نوع من علم المعانى التاريخى .

وسأجتهد إذن فى هذه المحاولة التى أقوم بتخطيطها لتاريخ الحنين أن أدع الكلام للغات المتقدمة ، وأن أمتنع عن تحميل الوثائق الإطار التفسيرى لعلم النفس الحالى . على الأقل لن ألجأ إليه إلا بصورة ثانوية وعند الضرورة القصوى . وأريد أن أفسح الطريق لسماع ذلك الصوت المنقرض (وإن كان أصيلا) ، صوت علم نفس لم يصبح علمنا . وسنرى أنه يستعين بلغة متناسقة بصورة كافية وليست أقل قبولا (بالنسبة لجو العصر) من الأسلوب التفسيرى لعلم النفس الحديث بالنسبة لعصرنا . وهذا يجعلنا نحس أن لغة هذا العلم الذى لم يكتمل بعد نسبياً مهددة هى الأخرى بالبلى . وهذا سبب آخر يحملنا على ألا نلجأ إليه ، باعتباره الحكم الأخير، فى إصدار الحكم القاطع . وذلك لأن حكمه لن يلبث أن يخضع للمراجعة .

نعم ، ليس هناك ما يمنعنا من أن نطبق فى سعينا إلى كشف الماضى ، فى تحليلنا لعواطف عاناها أهل فترة سابقة ، أدوات معرفة فى متناول يدنا الآن . فمن حقنا أن نتكلم عن سادية نيرون كما هو من حقنا أن نقيس الـكربون المشع للأحجار المنحوتة قبل

التاريخية . ولكن ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن كلمة « السادية » ، كما هى الحال بالنسبة لعداد جيجر Geiger ، تكون جزءاً من عتادنا الحديث . إنها لفظة فى متناول يد المفسر ، فهى ليست حقيقة واقعة توجد قبل دلالتها . وهنا يجب علينا من جديد أن نضع فى حسابنا وظيفة الكلمة باعتبارها آلة .

ومهما كانت رغبتنا فى الوصول إلى حقيقة الماضى ، فليس فى مقدورنا أن نفعل غير اللجوء إلى لغة عصرنا لكى نكون ما يعتبر معرفة العصر الذى نعيش فيه . ولكن تفسير عواطف أهل القرن الثامن عشر على طريقتنا شىء والانتباه إلى الطريقة التى فسروها بها هم أنفسهم شىء آخر . ولا بد أن نعمل بقدر الإمكان على احترام المسافة التى تمنح الماضى قيمته كماض . وإذا أردنا إبراز المعانى المألوفة لنا اليوم دون حذر ، فإننا نخلط بين لغات ينبغى أن تظل منفصلة ، نجعل من الماضى حاضراً مزيفاً ، نضع أنفسنا موضع العجز عن احترام البون الضرورى بين أسلوبنا التفسيرى وبين ما يخضع لسلطانه : نكون قد أغمضنا أعيننا عن الطابع العملى والحدسى للتفسير لكى نصهر التفسير وتعلته فى متن واحد . لاشك أنه لا مناص لنا من أن نتكلم لغة عصرنا ، ولكن من الممكن أن نتجنب إسباغ المضمون التأثرى لتجاربنا الراهنة على أهل العصور الغابرة ،وأن ننجح فى عدم الخلط بين الصوت الذى نستجوبه ، فضلا عن ذلك ، والنغمة التى لصوت تفسيرنا .

وليس معنى ذلك بأية حال أننا نعتمد على ما لا يمكن إدراكه، على «موضوع» بحثنا الذى لا تمكن موضعته ، فإنه لايمكننا أبداً أن نصل إلى تجربة شخص من أهل القرن الثامن عشر على نحو ما هى عليه . بل كل ما نستطيعه ألا نحاول بسذاجة بالغة أن نخلع عليه مشاكلنا و « عقدنا » ، نستطيع فقط أن نحبوه من حظوتنا واحترامنا ما يجعلنا نعامله معاملة الأجنبي ، معاملة شخص من بلد بعيد تختلف عاداته ولغته عن عاداتنا ولغتنا ويتحتم علينا أن نتذرع بالصبر لمعرفتها .

ويعتبر علماء الاجتماع (ابتداء من منتسكيو) أن هذه « حقائق » أولية: ويبدو أن ذلك نفسه ينطبق على علماء النفس الذين يسرفون فى الميل إلى أن يعثروا فى كل زمان وفى كل مكان على ضروب السلوك التى لاحظوها والتى منها كونوا نظريتهم . فتاريخ نظريات الحنين لن يخلو إذن من الفائدة إذا كان كفيلا بإلقاء بعض الاضطراب ، وإذا كان من شأنه أن يرغم على ملاحظة مسافات لم تكن متميزة حتى الآن .

* * *

إننا نشهد أولا وقبل كل شىء نشأة مرض ، فالتاريخ يعلمنا أن كلمة «حنين» « Nostalgie » قد خلقت بصورة صناعية بحتة لإدخال عاطفة خاصة إلى حد ما (Heimweh, regret, desiderium patriae)فى مفردات الأسماء الطبية [١] . فوجود منفيين يصابون بالذبول والفناء التدريجى بعيداً عن أوطانهم لم يكن كشفاً جديداً فى سنة ١٦٨٨ حيث ناقش يوهانس هوفردى ميلوز Johannes Hofer (de Mulhouse) رسالته عن الحنين إلى الوطن فى بازل[٢] . ولكن الجدة كانت تنحصر فى اهتمام الطبيب ، فى قرار تصيد هذه الظاهرة التأثرية لكى يجعل منها كياناً مرضياً،ولإخضاعها لتفسيرات التفكير العلمى . وفى الوقت الذى بدأ فيه ، فى ميدان الطب ، مشروع الإحصاء والتصنيف ، فى الوقت الذى بدأ فيه بذل المجهود من أجل تحرير جداول الأمراض على غرار جداول التصنيف المنظم للنباتات ،

---

(١) أو فى تاريخ لفكرة الحنين هو الذى كتبه فرتس إرنست (Fritz Ernest Vom Heimweh) زوريخ ١٩٤٩ ، ونجد عنه آراء قيمة فى رسالةفورتوناتا رامنج — تون (Furtanata, Ramming - Thon ، الحنين Das Heimweh) زوريخ ١٩٥٨ .

(٢) بحث طبى عن الحنين (بازل ١٦٨٨) . وتوجد ترجمة ألمانية له فى فرتس إرنست، ص ٦٣ — ٧٢ وهناك ترجمة إنجليزية فى مجلة تاريخ الطب ، مجلد ٢ ص ٣٧٩ وما يليها ، بالتيمور ١٩٣٤ .

كان لا بد من الشروع فى تصيد جميع الأصناف التى يمكن أن تساهم فى إثراء الرصيد. وقد كانت التقاليد تعرف جيداً سوداوية الحب ، وكانت تصف بكل تفصيل الأعراض والإصابات الجسمانية الناجمة عن الحرمان من الموضوع المحبوب . ولكن هذه التقاليد لم تواجه قط الاضطرابات الناجمة من البعد عن البيئة المعتادة . وقد كانت سلطة التقاليد من القوة بحيث تم الاتجاه إلى تفسير الحنين إلى الوطن فى وقت متأخر جداً بالرغم من قربه من سوداوية الحب . أفليس يتعلق الأمر فى كلتا الحالتين بالتأثير المهلك للشجن ؟ .

وليست بعض الأمراض ، قبل معرفة أنها حالات شاذة ، إلا اضطراباً فى مجرى الحياة العادية لا يتجه أحد إلى فصلها . وما دام المريض لا يفكر فى الحصول على معونة الطبيب ، وما دامت لغة الطب لا تحتوى على لفظ يمكن أن يدل على هذه الاضطرابات ، فإن وجودها يعتبر غير قائم . ولا يكاد يكون من المستغرب أن يقال إن هذه الأمراض لا توجد باعتبارها أمراضاً إلا بالاهتمام الذى يوجه إليها .

وقد كان الاهتمام الذى وجهه يوهانس هوفر إلى الحنين إلى الوطن Heimweh حاسماً . فقد قرر منذ البداية أن يجد له اسماً إغريقياً ، لأنه لم يكن من المناسب فى سنة ١٦٨٨ أن يكون هناك مرض يعرف فى بداية الأمر باسم عامى ثم لا يلبس ملابس الطقوس المستعارة من اللغات القديمة فاستعمان (بالكلمة الإغريقية) بمعنى عودة (والكلمة الإغريقية) بمعنى ألم فى ابتكار كلمة الحنين إلى الوطن Nostalgia ، تلك الكلمة التى علا نجمها إلى حد أنسانا جميعاً أصلها نسياناً تاماً . ذلك أنها أصبحت مألوفة لدينا إلى حد أننا لا نستطيع أن نتخيل أنها حديثة التكوين وبوجه خاص علمية التكوين . وقد لقى هذا المصطلح الجديد المتحذلق من النجاح ما جعله يفقد معناه الطبى الأول ويدخل رحاب الاستعمال اللغوى العام . ودخل معجم الأكاديمية فى وقت متأخر (١٨٣٥) وأدى نجاحه إلى تجريده من كل دلالة فنية ،

فأصبح لفظاً أدبياً (وبالتالى غامضاً) . وهذا فى غالب الأحيان هو مصير الألفاظ التى تدل على أمراض عقلية كتب لها الشيوع . وهذا هو ما حدث لـكلمة «سوداوية Mélancolie » (التى رغب عنها أطباء الأمراض العصبية فى القرن التاسع عشر ، لأنها أصيبت بالتلف) وما يوشك أن يحدث لـكلمة سيزوفرينيا Schizophrénie ، وهى مصطلح جديد آخر تـكوّن فى سويسرا .

وبفضل رسالة يوهانس هوفر دخل الـ Heimweh فى دائرة الحنين الجاد إلى الوطن . وصار هذا المرض الريفى كياناً قابلا للتعميم . وراح بعض الطلاب يكتبون عنه البحوث ويناقشون رسائل أخرى فى أسبابه ونتائجه . وهكذا أصبح من حق الحنين أن ينتظر رأى الطب المستنير، لا النصائح الخطرة من قبل الزملاء والمرتجلين؛ أكثر من ذلك أن هذا المرض الذى كان حتى ذلك الحين مقصوراً على البسطاء (الجنود والمرتزقة ، الفلاحين المهاجرين إلى المدن) بدأ يستفيد من ترحيب الطب لـكى ينتشر ويصيب المثقفين أنفسهم ، ونحن نعرف أن هناك أمراضاً — ونعنى بوجه خاص الأمراض العصبية و « المعنوية » والاضطرابات العصبية أو النفسية — تنتقل من شخص لآخر لأن الناس يتكلمون عنها . فالـكلام يحملها ويقوم لها مقام عامل العدوى . وفى نهاية القرن الثامن عشر بدأ الناس يخافون الاغتراب الطويل لأنهم علموا أن الحنين يهددهم ، وقد وصل بهم الحال أن يموتوا بالحنين لأن الـكتب تعلن أن الحنين مرض مميت[1] فى غالب الأحيان . فالطبيب الذى يرى فى باريس غلاماً من سافوا يستمر فى الذبول والانطفاء ، لا يرى هناك تشخيصاً غير هذا التشخيص . ويا له من قرن غريب ، هذا القرن الثامن عشر حيث كان الإنجليز يسارعون ، من أجل الشفاء من الحنين Spleen إلى الفرار من هواء وطنهم

---

(١) بقى هذا الاعتقاد حتى القرن التاسع عشر، فمن ميلان يكتب بلزاك إلى مدام هنسكا « عزيزتى، إنى أشعر بمرض الحنين إلى البلاد .. أغدو وأروح دون روح ، دون القدرة =

ويمارسون دورهم الكبير للبحث عن هواء الجنوب النقى، فى حين كان غيرهم يعتقدون أنهم يغامرون بحياتهم لمجرد ابتعادهم عن المناظر المألوفة لهم . وأغلب الظن أنه يجب علينا أن نضع فى حسابنا ، إلى جانب تناقض النظريات ، الظروف التى يبتعد فيها شخص عن مسقط رأسه . فالسفر بمحض الإرادة والاختيار الإرادي لخط السير ومدة الغياب شىء ، والابتعاد تحت الضغط للحياة بصورة تابعة رتيبة شىء آخر . وقد كان هذا منذ القرن السابع عشر مصير الجنود السويسريين الذين ينخرطون فى خدمة الأجانب[1]، وكذلك كان ذلك مصير البحارة الإنجليز الذين يجبرون على الخدمة فى سفن البحرية[2] : فكان الحنين البحرى Calenture الذى هو فرع من الحنين العام ، يحدث نتيجة للشمس المدارية مع مرض الحنين إلى الوطن[3] .

* * *

ويلجأ يوهانس هوفر ، ١٦٨٨ إلى فكرة انحراف الخيال التقليدية ويرتبط فى وصفه للحنين بالنظرية الجسمية النفسية ذات الأصل اليونانى اللاتينى . وإذا كانت بعض المصطلحات التى يستخدمها توجه أذهاننا إلى تأثير توماس وليس Thomas Willis

---

= على قول مالدى، وإذا ظللت على هذا النحو أسبوعين فسأموت » (٢٨ مايو سنة ١٨٣٨) . وفى سنة ١٨٦٨ تحكى مدام أوبيك ظروف الرحلة التى قام بها شارل بودلير سنة ١٨٤١ فى بحار الجنوب فتقول : خشى القبطان أن يكون قد أصيب بهذا المرض الخطير ، الحنين ، الذى يصل إلى نتائج مشئومة فى بعض الأحيان ، فألح عليه فى أن يصحبه إلى سان دينى (البوربون) . اقتباس (و. ب باندى وكلود بيشوا) ، فى بودلير أمام معاصريه ، موناكو ١٩٥٧ ص ٥١ .

(١) قارن ريشار فلر Richard Feller « المحالفات وخدمة المرتزقه » فى تاريخ سويسرا الحربى (برن ١٩١٦) مجلد ٢ ، جزء ٣ .

(٢) قارن ى. ج. تسمرمان j. G. Zimmermann عن التجريب فى الطب (الطبعة الجديدة ، زوريخ ١٧٨٧) ، ص ٥٥٦ .

(٣) يذكر ارازموس داروين Erasmus Darwin فى كتابه عن حياة الحيوان كلمة Calenture على أنها مرادفة لكلمة Nostalgie (حنين).ويوضح هذا النوع من التأثر بين أمراض الإرادة .

القريب ، فإن المصطلحات الأخرى تعيد إلى أفكارنا ذكرى القدامى : أريتيوس قيصرية ، جالينوس .

ينشأ الحنين إلى الوطن من خلل فى الخيال ينتج عنه اتجاه العصارة العصبية فى اتجاه واحد بعينه فى المخ ، ومن ثم لا يوقظ إلا فكرة واحدة بعينها ، وهى الرغبة فى العودة إلى الوطن . . . والمصابون بالحنين لا يتأثرون إلا بقليل من الأشياء الخارجية ولا شىء يفوق الانطباع الذى تحدثه فيهم رغبة العودة . فى حين أن النفس تستطيع فى الحالة العادية أن تهتم بجميع الأشياء على التساوى ، أما فى حالة الحنين فإن انتباهها يتناقص ، فلا تحس بانجذاب إلا نحو قليل من الأشياء وتكاد تقتصر على فكرة واحدة ، وإنى أسلم بأنه يوجد هنا جزء من السوداوية ، لأن الأرواح الحيوية إذا تعبت من الوسواس الذى يشغلها ، فإنها تنضب وتثير خيالات خاطئة .

وفيما يلى بعض الأمثلة ذات الدلالة :

يتساءل يوهانس هوفر ، لماذا يميل الشبان السويسريون إلى الحنين فى غالب الأحيان حينما يذهبون إلى الخارج ؟ أغلب الظن أن ذلك يرجع إلى أن الكثيرين منهم لم يغادروا بيت الأسرة قط ، لأنهم لم يدخلوا بيئة مختلفة قط . وحينئذ يصعب عليهم أن ينسوا ضروب العناية التى كانت تحيطهم بها أمهاتهم . إنهم يفتقدون أطباق الحساء التى تعودوا تناولها فى إفطارهم ، ولبن واديهم الجيد ، وربما أيضاً الحرية التى يتمتعون بها فى وطنهم . ولا شك أن علماء النفس المعاصرين سيعترفون بفضل يوهانس هوفر ، لأنه منذ البداية قد علق أهمية كبيرة على « الحرمان الاجتماعى — التأثرى » : التحسر على الطفولة وشبع الفم وملاطفات الأم .

ولكن هذا التفسير ، كما بينه فرتس إرنست Fritz Ernst جيداً لا يمكن أن يمضى دون أن يثير اعتراضات بين المعاصرين أو الخلفاء المباشرين لهوفر ،

ولا سيما لدى أولئك الذين يحسون دماء الوطنية تجرى فى عروقهم . أليس إرجاع الحنين إلى سبب معنوى من هذا القبيل أن يخلع على الشبان السويسريين نوعاً من الجبن المسرف ؟ أليس فى ذلك مساس بشهرة جنس عنيف حر قوى شجاع . وفى سنة ١٧٠٥ أو ١٧١٩ تصدى جان جاك شويشتسر Jean Jacques Sheuchzer للدفاع عن شرف الوطن فاقترح حلا ميكانيكياً بحتا للحنين(١) وتبعاً لبورلى Borelli ثم هوفمان Hoffman اتجه الرأى الغالب إلى النظرية الميكانيكية فى الطب وإلى الطب (المنهجى) : فسرت الأمراض بصورة أكثر ميلا إلى التأمل النظرى منها إلى التجريب ، وذلك عن طريق القوانين التى تحكم الأجسام غير الحية فى العالم المادى . وكان هوفر قد بحث عن الأسباب المعنوية لمرض جسمانى ، وقد كان العلم فى هذه الفترة يجيز البحث عن الأسباب المادية لعاطفة معنوية. وظل النقاش محتدماً طوال القرن حتى انتهى بقبول الفرضين فى آن واحدمعاً : تأثير المعنوى (الروحى) على الجسمانى وتأثير الجسم على النفس .وتبين لنا كتب ج. ب. مارا(٢) J. P. Marat وكابانى(٣) Cabanis بمجرد عناوينها هذا الاتجاه بكل جلاء .

ويقرر شويشتسر أن التفسير المادى يسمح لنا بتبرئة أخلاق السويسريين . إذ أن التأثير الضرورى للأسباب المادية يسد الطريق على كل ملام . فليس أمامنا أن نتردد فى القول بأن الحنين مسألة ضغط جوى . ذلك أن السويسريين يسكنون أعلى قمم أوروبا ، ويتنفسون ويتمثلون هواء خفيفارقيقا مخلخلا ، فإذا هبطوا إلى السهل عانت أجسامهم ضغطاً متزايداً يزداد تأثيره بسبب الهواء الداخلى (الذى أحضرناه

---

(١) ج. ج. شويشتسر ، التاريخ الطبيعى لسويسرا (١٧٠٥) وهو كتاب طبع عدة مرات خلال القرن الثامن عشر . وهناك فقرات مقتبسة منه فى كتاب فرتس إرنست .

(٢) ج . ب . مارا ، عن الإنسان أو قواعد القوانين الخاصة بتأثير النفس على الجسم والجسم على النفس (أمستردام ، ١٧٧٥) .

(٣) ب. ج. ج. كابانى ، علاقات الجسمانى بالروحى لدى الإنسان (باريس ١٨٠٢) .

معنا) ومن ثم تضعف مقاومته . وعلى العكس من ذلك يحمل معه الهولاندى الذى ولد وتربى فى السهول هواء ثقيلا يقاوم ضغط الضباب الثقيل المحيط به بسهولة . فإذا وجد السويسريون المساكين أنفسهم فى مستوى سطح البحر أصبحوا مضغوطين تحت الجو الخارجى ، فيسير الدم بصعوبة وبطء فى الشرايين الجلدية الصغيرة ، ويتألم الشبان أكثر من غيرهم بسبب مرونة أليافهم التى تستسلم للذبول بسهولة ، وهكذا يصبح القلب ، بسبب قلة الدم الذى يستقبله ، مكدوداً محزوناً ، ويفقد المرء النوم والشهية ، ثم لا تلبث الحمى أن تداهمه حارة بطيئة ، ومميتة فى غالب الأحيان. وما هو العلاج ؟ إذا لم يكن فى الإمكان إعادة المريض إلى وطنه أو تسريح الجندى أو مجرد بعث أمل العودة فى نفسه ، فإن أقرب ضروب العلاج إلى المنطق تنحصر فى إيوائه فوق تل أو فى برج حيث يتنفس هواء أخف ، وكذلك من الممكن أن يعطى عقاقير تحتوى على « الهواء المضغوط : ملح البارود ،النطرون ، روح النطرون ، كذلك تعتبر البيرة والنبيذ الجديد من المشروبات الغنية بالمواد الخفيفة ، ولذلك كانا من بواعث الشفاء . وفى نفس الوقت يقدم تفسير شويشتسر سبب الآثارالمفيدة للمناخ السويسرى . أليست سويسرا ملجأ للمصابين بالملل ؟ ألا نشاهد الأشخاص المثقلين بالهواء الثقيل يهرعون إليها من كل أنحاء أوربا ليقيموا فى جبالها ؟ وهكذا نرى بزوغ أسلوب الدعاية الفندقية فىالمديح الذي يوجهه شويشتسر إلىمناقب الهواء الخفيف : ففيه تتسع قنوات الجسم ، وتتحسن الدورة وتتحرك جميع العصارات بشكل هادىء عذب ... ولا ينبغى لنا أن نبتسم من ذلك : فإن شويشتسر حين صمم على تقديم تفسير مادى،لم يكن ليستطيع أن يتكلم لغة أخرى غير لغة البارومتر وعلم تعادل الأخلاط وتوزيع الضغوط التى تنقلها . ولا عمل لأية بيولوجية مادية إلا أن تنقل إلى داخل الحى « النماذج » والمعانى المستمدة من تجارب المادة .

وهناك من العقول الناضجة ، مثل الأب دى بوس[1] Du Bos والبرشت[2] فون هالر Albecht Von Haller من لا يرون أن هناك اعتراضاً يوجه إلى تفسيرات شفويتسر . ثم ينقلب اتجاه الريح ويزول ما علق بالأذهان من وهم حول النظرية الميكانيكية فى الطب : وتحوز نظرية منبلييه الحيوية ونظريات ادنبره[3] حول النشاط العصبى كسباً لمصلحة التفسيرات التى تتهم الشجن والوساوس . فلا يوجد فى هذا « الشكل المتضامن الذى تربطه شبكة الأعصاب بالمخ وسواس، أو شجن ملح دون أن يحدث بمضى الزمن تلفاً عضويا :

الحنين انقـــلاب داخلى مرتبط بظاهرة الذاكرة . فلم يكن مما يثير الدهشة أن طبقت على الحنين نظرية التداعى للذاكرة ، ولا سيما أن بعض الحالات المتعلقة بالظروف الحاسمة فى نوبة الحنين تبدو وكأنها أمثلة صارخة لقانون تداعى الأفـكار .

فى سنة ١٧٢٠ ذكر تيـودور تسفنجر Theodore Zwinger فى بحث له باللاتينية ظهور حالة غريبة من الحنين الشديد لدى العسكريين السويسريين الذين كانوا يخدمون فى فرنسا وبلجيكا ، إذا سمعوا « أغنية عاطفية ريفية معينة كان الفلاحون السويسريون يرعون قطعانهم على نغماتها فى الألب » . فى مقدور هذه الأغنية

(١) ج. ب. دى بوس ، تأملات نقدية فى الشعر والرسم (الطبعة الجديدة ، أترخت ١٧٣٢ ، ١٣٧—١٣٩) .

(٢) أ. فون هالر، وصف رحلة لألبير دى هالر فى مرتفعات برن ، ط. متزبر (لانجر ١٩٠٦) . ص ٩ اقتباس إرنست .

(٣) و. كولن ، الخطوط الأولى فى ممارسة الطب (لندن ١٧٩١) وفيه نجد تعريفاً واسعاً للمرض العصبى .

(٤) De Pothopatridalgia ،فى: Fasciculus disserta tionum medicarum selectiorum (بازل ١٩١٠) من مقتبسات أرنست .

العبقرية أن تثير فجأة وبصورة أليمة ذكرى الوطن . وهى تصبح سيئة الأثر بوجه خاص بالنسبة لأولئك الذين تغير دمهم بتغير الهواء أوالذين يميلون بطبيعتهم إلى الحزن. ويؤكد أن الضباط رأوا أنفسهم مضطرين أمام النتائج المدمرة لهذه الأغانى أن يحرموا لعبها وغناءها وأن يعاقبوا بقسوة كل من يستمر حتى فى غنائها بصفير الفم . ذلك لأنه كانت تحدث حالات من الحمى الشديدة ، وأسوأ من ذلك أنها كانت تحدث حالات فرار . وبالنسبة للقواد الذين كانوا يجهزون رجالهم بأنفسهم ، بثمن غال فى بعض الأحيان ، يعتبر الفرار ضياعاً لجزء من رأس المال المستخدم. ذلك لأن الأسطورة الراسخة كانت تقول: إن المصاب بالحنين إذا لم يحصل على الإذن بتسريحه أو لم يستطع الفرار ، فإنه ينتحر ، يسعى إلى الموت فى أول فرصة تسنح له .ومنذ سنة ١٧٠٠ يذكر رامتزينى Ramazzini فى الفصل الذى كتبه عن الطب العسكرى من كتابه [١] هذا المثل الجميل المنيف الذى كان يتداول فى الجيش : «من يبحث عن الرجوع إلى بلده جزاؤه الموت» .

كل هذا بسبب أغنية شعبية « جملة صغيرة » لهـا القدرة العجيبة على بعث أزمة اضطراب الذاكرة العاطفى : وهو توهم حضور الماضى تقريباً مصحوباً بعاطفة الفراق الأليمة .

وفى هذا ما يثبت ويوضح هذا الرأى لمالبرانش Malebranche بصورة رنانة إذ يقول :

إن آثار المخ يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً إلى حد أنها لا يمكن أن تستيقظ دون جميع تلك التى انطبعت معها فى نفس الوقت .

ويمكننا أيضاً أن نستشهد بلوك [٢] Locke وهتشيسون [٣] Hutcheson

(١) ر. رامتزينى De morbis artificum diatriba

(٢) ج. لوك ،بحث فلسفى عن الفهم البشرى ، ترجمة ب. كوست P. Coste ، ٢/٢٣ .

(٣) بحث عن طبيعة الأهواء والتأثرات وسلوكها ،(لندن ١٧٢٨) ، ٤/٩٣ .

فقد بينا كيف أن تداعى الأفكار يؤدى إلى ضروب الكراهية والأحكام المسبقة، إذ أنه يربط ظرفاً عرضياً بفكرة إلى حد أن أى تكرار للظرف يوقظ الفكرة بالضرورة، وهذا الوجه الضار للتداعى هو الذى يمنع العقل من الحكم حكماً صحيحاً .

ويقترح هارتلى Hartley نظرية مجامع الأفكار فيكفى استحضار عنصر واحد من المجمع لسحب العناصر المصاحبة له من زوايا النسيان :

إذا اجتمعت عدة أفكار معاً ، فإن الفكرة المرئية ، باعتبارها أوضح وأكثر تميزاً من الأخريات ، تقوم بالنسبة للجميع مقام الرمز ، فتوحى بها وتربطها معا ، وهناك شيء من هذا القبيل فى الحرف الأول من كلمة أو فى الكلمات الأولى من جملة فإنها تعمل غالباً على استدعاء الباقى إلى العقل [1]، وحينما يستحوذ الكلام على قدرة كبيرة على إثارة أحاسيس مرضية وسارة فى المجموع العصبى مع ربطها غالباً على نحو ما يحدث فى الأشياء ، فإنها تستطيع أن تنقل جزءاً من الألم والانشراح إلى الأشياء المحايدة ما دامت تصحبها فى أغلب الأحيان فى وقت ما . وهذا أحد المنابع الرئيسية لضروب الانشراح والآلام فى الحياة البشرية (الثالث ١/ ٨٠).

بل هناك ما يفوق ذلك ، فإن فى مقدور هذه الاجترارات المتصاحبة أن تصل إلى درجة من الشدة تعادل ما للإحساس الفعلى . وحينئذ لا يصبح الشعور الذى يحدث فى « مادتنا المخية » شعوراً (مصغراً) وإنما هى « مشاعر حية تساوى تلك التى تثير الأشياء التى تنطبع على حواسنا » (الجزء الأول ٢ / ١٤) .

وجون جرجورى John Gregory هو الذى يرجع إليه الفضل فى إعلان تفسير لظواهر الذاكرة التأثرية والذاكرة اللاإرادية ، ابتداء من هذه القواعد . وهذه

(١) هارتلى ، التفسير المادى للمعانى والأفكار والحركات ، سواء أكانت إراديه أم غير إراديه ، ترجمة جيران jurain (رانس ، ١٧٥٥) ، الجزء الأول ٢/ ١٢ .

السطور المستقاة من ترجمة نشرها ج. ب. روبينية J. B. Robinet سنة ١٧٦٩ ترجع إلى مؤلف ظهرت الطبعة الإنجليزية الأولى منه سنة ١٧٦٥ :

تعبر الأهواء عن نفسها طبيعياً بأصوات مختلفة ، ولكن هذا التعبير الطبيعى قادر على الامتداد العظيم جداً . . . وحينما تلتقى مجموعة متتابعة من أصوات خاصة أو قطعة موسيقية ما بنفس لا تزال غضة ، كالتعبير الموسيقى عن بعض الأهواء (العواطف) المتضمنة فى قصيدة شعرية ، فإن هذه الصحبة المطردة تؤدى بهذه الأصوات إلى أن تصبح بمضى الزمن نوعاً من اللغة الطبيعية والمعبرة عن هذه العواطف . لذلك لا بد أن تعتبر القطعة الموسيقية إلى حد ما وكأنها شىء نسبى يقوم على تداعى الأفكار والعادات الخاصة لأشخاص مختلفين ، وتصبح بفعل العادة لغة العواطف والأهواء . ونحن ننصت بسرور إلى الموسيقى التى تعودنا عليها منذ شبابنا ، ولعل ذلك لأنها تذكرنا بأيام براءتنا وسعادتنا ، وفى بعض الأحيان نجدنا نتأثر أشد تأثر ببعض الألحان التى تبدو لنا كما تبدو لغيرنا خالية من تعبير خاص . ويرجع السبب فى ذلك إلى أننا نكون قد سمعنا هذه الألحان فى وقت كانت فيه نفسنا متأثرة بعمق كاف لنقل هذا الطابع إلى كل ما يصل إليها فى هذه اللحظة ، وبالرغم من أن هذه العاطفة تكون قد تلاشت تماماً هى وذكرى سببها ، فإن حدوث صوت كان يصاحبها إذ ذاك كثيراً ما يوقظ الإحساس بها وذلك برغم أن العقل لا يستطيع أن يتذكر سببها المبدئى .

وهناك ارتباطات من هذا القبيل تتكون من الاستعمال شبه التحكمى لآلات موسيقية خاصة تلجأ إليها الأمم المختلفة ، كالأجراس والدف والبوق ، والأرغن ، ومن ثم تثير بسبب هذا الاستعمال لدى بعض الشعوب أفكاراً وعواطف لا تثيرها لدى شعوب أخرى .

ويلجأ روسو فى معجمه الموسيقى إلى تفسير مشابه لتقليل الآثار التى تحدثها أغانى رعاة البقر :

من العبث أن نبحث فى هذا اللحن عن نبرات حماسية جديرة باحداث تلك النتائج المدهشة . فهذه النتائج التى لا وجود لها بالنسبة للأجانب إنما تأتى من العادة ، من ذكريات ظروف لا حصر لها يتعقبها هذا اللحن مع أولئك الذين يسمعونه فتذكرهم ببلدهم وانشراحهم القديم وشبابهم وطريقة عيشهم وتثير فى نفوسهم ألماً مراً إن فقدوا كل هذا . وفى هذه الحال لا تؤثر الموسيقى بوصفها موسيقى بل باعتبارها علامة تذكيرية .

فالمقطوعة الموسيقية ، وهى قطعة من الماضى ، تؤثر فى حواسنا ، ولكنها تجر معها ، فى صورة خيال ، وجود جميع الصور « المصاحبة » التى كانت متضامنة معها . والعلامة التذكيرية حضور جزئى يجعلنا نشعر ، فى ألم ولذة ، بوشوك واستحالة الاستعادة التامة للعالم المألوف الذى أطل بصورة عابرة من عالم النسيان . وإذا استيقظ الوجدان بفعل العلامة التذكيرية ، فإنه يستسلم لتأثير الماضى القريب المستحيل الوصول إليه فى آن واحد ، فتعود إلى الظهور ، فى شكل صورة ، طفولة بأسرها من خلال المقطوعة الموسيقية ، ولكن لكى تهرب وتتركنا فريسة « لعاطفة الذكرى » ، تلك التى ترى فيها مدام دى ستال « Mme. de Stael » أشد أنواع الآلام التى يمكن أن تستولى على النفس إقلاقا .

ويرى ملاحظو النصف الثانى من القرن الثامن عشر أن حاسة السمع هى الطريق المفضل لسحر التداعى هذا : وليست الموسيقى وحدها هى التى تدخل فى حسابنا هنا ، إذ أن ضوضاء العيون وخرير الجداول مزودة هى الأخرى بقدرة مماثلة . ويعمد البرشت فون هالر فى أحد بحوثه المتأخرة[١] يعرض فيه أولى فروضه الميكانيكية إلى ذكر الدور الذى تقوم به بعض نبرات الصوت . وتتكون

---

(١) مقال « الحنين » فى ملحق دائرة المعارف .

أولى علامات المرض من فقدان تذكر الكلمات، وضروب التعرف الزائفة فى الميدان السمعى : « أحد الأعراض الأولى ينحصر فى إيجاد صوت أشخاص يحبهم المرء فى صوت أولئك الذين يحادثونه ، وفى رؤية أسرته فى الأحلام » .

النفى ، موسيقى الألب ، الذكرى الأليمة الحنون ، صور الطفولة الذهبية : إن تقابل هذه الموضوعات لا يقود إلى النظرية « السمعية » للحنين فحسب ، ولكنها تسهم أيضاً فى تكوين النظرية الرومنسية للموسيقى وفى تعريف الرومنسية نفسها . ولن أقوم هنا بإحصاء الآداب الشعرية الهائلة (الهائلة من حيث الكم بوجه خاص) التى ولدها الحنين وأغانى البقر، ولكن ينبغى لنا ، على الأقل ، أن نحتفظ بمسرات ذاكرة روجرز Pleasures of Memorv of Rogers وبعض أشعار الأب — دليل Delille :

وهكذا نجد الذكريات والحسرات والحب .
والحنين والحلم العذب .
تعود راجعة نحو الأماكن العزيزة على النفس الأسيرة .
حيث كنا أطفالا ، محبين ، محبوبين ، سعداء(١) .

وسينَنكور Senanour يعارض روسو وينكر أن تكون آثار موسيقى البقر ترجع إلى تداع عرضى : فهذه الموسيقى ليست تافهة بذاتها ، ولكنها أدق تعبير عن عالم الجبال الجليل . وليس الابتكار الموسيقى للرعاة إلا صوت الطبيعة الألبية نفسه .

الأصوات هي التى وضعت فيها الطبيعة أقوى تعبير عن الطابع الرومنسى ، وحاسة السمع بوجه خاص هى التى تهب الحساسية للأماكن والأشياء غير العادية ،

---

(١) ج. دليل ، الخيال ، (باريس ١٧٨٨) ، النشيد الرابع ، تخيل الأماكن .

وذلك بقليل من اللمسات وبطريقة فعالة . . . فصوت امرأة محبوبة أجمل من ملامحها ، والأصوات التي تسمو بالأماكن لها أثر أعمق وأدوم من أشكالها . والحقيقة أنى لم أر قط لوحة للألب تجعلها ماثلة أمامى مثل ما يمكن أن يفعل لحن ألبي بحق . . . وأغانى البقر لا تثير ذكريات فحسب ، ولكنها تصور ... وإذا كان يعبر عنها بطريقة دقيقة أكثر منها عالة ، وإذا كان من يلعبها يحسها جيداً ، فإن أولى أصواتها تنقلنا إلى الوديان العالية ، بالقرب من الصخور العارية فى لونها الأشهب الضارب إلى الشقرة تحت السماء الباردة والشمس الحارقة ... ويتشرب المرء بطء الأشياء وعظمة الأماكن[1] .

هذه الصفحات تجد صداها فى مؤلفات لست Liszt ...

ولن يلبث أن يظهر عظماء الرومنسيين الذين يعتبر الحنين بالنسبة إليهم مرضاً لا يخف ولا يشفى . وكان أطباء القرن الثامن عشر يقولون بكل بساطة إنه يختفى بمجرد العودة إلى مسقط الرأس . ولكن هذا الكلام ساذج ؛ فإن الحنين لا يتوقف عن متابعة آثاره لذلك ،والجزح لا يندمل . فلماذا ؟ يقدم لنا كانت فى كتابه علم الإنسان Anthropologie تفسيراً دقيقاً لهذه العاطفة المريضة فيقول :إن الذى يتمناه المصاب بالحنين ليس مكان صباه ، بل صباه نفسه ، طفولته ؛ ليست رغبته تتجه نحو شيء يمكنه العثور عليه ، بل نحو زمن لا يمكن إرجاعه مطلقا[2] . فإذا أرجع إلى بلده كان تعساً ، لأنه يجد فيه أشخاصا وأشياء لم تعد تشبه ما كانت عليه ؛ إذ لا يمكن أن ترد إليه طفولته . وقد حذرنا كانت بقوله : ليست هناك من عودة ، قبل أن يقول رامبو Rimbaud « إن المرء لا يغادر » .

وهكذا استطاع أدب الحنين أن يقدم القوالب المجهزة ونقط الاشتراك الكبيرة

---

(١) سيننكور ، أوبرمان ، الخطاب الثامن والعشرون ، القطعة الثالثة .

(٢) كانت ، علم الإنسان من وجهة نظر برجماتيه (١٧٩٨) ، ١/٣٢ .

التى سعت العاطفة غير القابلة للتكييف أو « المريضة » لدى الشباب البرجوازى الرومنسى أن تصب فيها تعبيرها . ولن تلبث البواعث الأفلاطونية عن الوطن السماوى والمنفى الأرضى أن تظهر مختلطة بالموضوعات التى أثرناها . وستصبح التجربة الأليمة للوجدان المجتث من بيئته الأليفة التعبير المجازى عن فقر أعمق يحس فيه الإنسان انفصاله عن المثل الأعلى . ولكن مايجب الإنصات إليه هنا هو درس جوته إذ يقول : إن صورة منيون Mignon التى رسمها فى فلهلم مايستر Wilhelm Meister هى أجمل صور الحنين وأكثرها موسيقية ، فتربية البطل تمر بملتقى الحنين . ومن الخير أنه عرف قدرته على الإفساد والتخريب ،وقد أمكن البطل فى تحقيقه الحر لنفسه ، أن يثرى نفسه بتلك التجربة الأليمة ، وعرف منذ ذلك الحين قيمة الحب الفطرى والروابط العميقة ، وتجاوزها .

***

وفى نهاية القرن الثامن عشر اعترف الأطباء فى كل أقطار أوروبا بوجود الحنين باعتباره داءاً مميتاً فى غالب الأحيان ، وسلموا بأن جميع الشعوب وجميع الطبقات الاجتماعية ، من سكان جرينلند إلى أهل أفريقية الاستوائية ، يمكن أن تتعرض له . وكانت الجيوش القومية الكبيرة التى كانت تستدعى أبناء الأقاليم المعزولة لأداء واجب الخدمة العسكرية ترى أحياناً انتشار مرض « الحنين » العنيف بصورة وبائية . ولنختر مثلا واحداً من الأمثلة العديدة (وهو المثل الذى يرويه المؤرخ مارسل راينهارت Marcel Reinhardt فإنه يكفى للسماح لنا بأن نرى إلى أى حد كان الحنين يؤخذ مأخذ الجد ويخشى بأسه . « فى اليوم الثامن عشر من نوفمبر سنة ١٧٩٣ ، ووسط ظروف سياسية وعسكرية مقلقة قام مساعد وزير الحرب ، جوردى ، بإبلاغ القائد العام لجيش الشمال قرارات من شأنها أن تلهب حماس الجنود وتعمل على بقائهم . وكان من بين الإجراءات الصارمة إلغاء أجازات النقاهة باستثناء واحد ، وهو استثناء يدعو إلى التفكير : فقد أبيحت الأجازة استثنائياً فى حالة

ما إذا كان المريض مصاباً بمرض « الحنين إلى الوطن » . فلا بد أن يكون المرض معتبراً من الأدواء الخطيرة حتى يبرر مثل هذا الاستثناء بالرغم من الوقف»[١] .
ويقدم لنا الطبيب العسكرى بواسو السبب فى ذلك فيقول : « يفصل كل جندى يصاب به إصابة خطيرة قبل أن يتلف أحد أعضائه تلفاً لا شفاء منه . فباتخاذ هذا الإجراء العادل يحتفظ للدولة بمواطن لايستطاع جعله محارباً صالحاً[٢] » . ولاشك أن هناك من الأطباء من يبدون أكثر حذراً ، فكانوا يرون : أنه يكفى أن يلوح بالعودة إلى الوطن لكى يقتنع المصاب بالحنين ، ويصبح من غير الضرورى تسريحه ويعتقد أنه يمكن الحصول على نتائج ممتازة بالإكثار من الموسيقى والمرفهين ورواة القصص والمهرجين المحترفين فى الجيوش ، وهناك أقلية فقط يرون العلاج فى المستشفى والحجامة (ولكن قذارة المستشفيات واختلاط نزلائها المريع فى ذلك الوقت كان من شأنهما أن يعجلا بالنهاية المحتومة لمريض الحنين) ، وأخيراً يوصى البعض باستعمال وسائل العنف ، الوسائل الشنيعة التى كان يستخدمها الأطباء فى علاج الأمراض العقلية ، فقد اقترح الطبيب جوردان فى لى كوانت ، فى كتاب اسمه طب مارس (إله الحرب) ظهر فى سنة ١٧٩٠ ، اتخاذ إجراءات صارمة ، إذ يمكن التغلب على الحنين عن طريق الألم أو الإرهاب ، ويؤكد للجندى المصاب بالحنين أن وضع « قطعة حديد حمراء على بطنه يشفيه فوراً » . وهذا مافعله قائد روسى حين رأى جيشه ، وهو يتقدم فى ألمانيا ، فريسة للحنين : « أمر بإعلان أن أول من يمرضون سيدفنون أحياء ، ولما نفذ هذا العقاب منذ الغد على اثنين أو ثلاثة ، لم يعد هناك سوداوى واحد فى الجيش كله » .

---

(١) مارسل راينهارت ، « الحنين والخدمة العسكرية أثناء الثورة » (الحوليات التاريخية للثورة الفرنسية ١٩٥٨ ، رقم ١) .

(٢) دائرة المعارف المنهجية ، مادة « حنين » ، (لبواسو Boisseau) (وبينل Pinel).

وتنحصر المسألة الكبرى فى التمييز بين من هو مصاب حقاً بالحنين ومن يتصنع الإصابة ، فكيف يمكن لمن لم يستطع التعود على حياة الجندية ومجابهة الخطر ألا يتمنى الإصابة بمرض يعتبر الوسيلة الشرعية الوحيدة للفرار من موقف لايطاق ؟ فلدى المصاب الحقيقى بالحنين يعتبر المرض الذى يعضده الخوف أو القدوة ، سلوكاً أو بحثاً عن الخلاص ، فكيف يمكن إذن تمييز الحنين الإرادى من غير الإرادى ؟ هذه المشكلة تبين عن السؤال الذى سيتساءله فى نهاية القرن التاسع عشر الأطباء الحريصون على تمييز ضروب الشلل المصطنعة من تلك التى تصحب الهستريا ، ذلك المسلك المرضى الذى لايصل أصله إلي مستوى الإرادة المتروية . أما بالنسبة لأطباء الجيش الكبير فكانت هناك عدة علامات موضوعية تسمح لهم بكشف المتصنعين : فليس لدى هؤلاء تغيرات النبض أو بريق النظرات أو النحافة المفزعة ، تلك العلامات التى تعد بين أعراض المرض الحقيقية .

ويجدر بنا أن نذكر على وجه الإجمال مجموعة الأوصاف الكلينيكية للحنين ، أى مجموعة المظاهر المرضية التى كانت تقود طبيب سنة ١٨٠٠ إلى تشخيص الحنين . وسأستعير من فيليب بينل وصفه الذى عتاز باختصاره : « تنحصر الأعراض الرئيسية . . . فى مظهر الحزن والسوداوية ، وبلاهة النظرة ، وزيوغ العينين فى بعض الأحيان ، وجمود الوجه أحياناً ، والاشمئزاز العام ، وعدم المبالاة بأى شىء ويكون النبض ضعيفاً ، بطيئاً ، وفى بعض الأحيان يكون سريعاً ولكن لايكاد يحس: سنة مستمرة تقريباً : ، وفى أثناء النوم تند بعض عبارات مصحوبة بتنهدات أودموع، استحالة مغادرة الفراش تقريباً ، الصمت الملح ، رفض المشروبات والمأكولات ، النحافة ، الضمور ، ثم الموت . ولايصل المرض لدى الجميع إلى هذه الدرجة الأخيرة ، ولكنه إذا لم يكن مشئوماً بطريقة مباشرة ، فإنه يصير مشئوماً بطريقة غير مباشرة، وبعض الأشخاص لديهم القوة الكافية للتغلب عليه ، ولكن يطول عند آخرين ، ومن ثم فإنه يطيل المدة التى يقضونها فى المستشفى ، ولكن طول هذه المدة يصيبهم

بالضرر فى كل الأحيان تقريباً ، لأنهم يصابون إن عاجلا وإن آجلا ، بالأمراض المتفشية بصورة شنيعة فى المستشفيات العسكرية مثل الديسنطاريا والحميات المتقطعة والحميات المستنزفة للقوى ، والإغمائية ، الخ (١) .

نرى من كل هذا أن الحنين ، فى شكله البسيط ، مرض نفسى يمكنه بذاته أن يؤدى إلى الموت ، وأنه ، فى شكله المعقد ، أمراض متداخلة تعجل بنهاية المريض التعس . ومن هنا يعزو طب نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إلى الأسباب النفسية أهمية تساوى على الأقل مايعزوها إليها أشد أصحاب النظرية النفسية الجسمية فى أيامنا هذه تطرفاً . فبالنسبة لبينل وبالنسبة للبارون لرى Larray وبالنسبة لبرسى Percy وتلامذتهم العديدين جداً تحدث الفكرة الوسواسية تلفاً أو تهيجاً مخياً ، وهذان لايلبثان ، بمقتضى نظريات « التماسك » التى تقول بأن المجموع العصبي هو السيد المتحكم ، أن إصابة الأعضاء الداخلية بمختلف الإصابات : « يتأثر المخ والجزء الشراسيفى من البطن فى آن واحد . والأول يركز كل قواه على نوع واحد من الأفكار ، على فكرة واحدة ، ويصبح الثانى مقراً لانطباعات مزعجة ، لانقباض تقلصى » (برسى ولوران)(٢) . ولكن هذا « التهيج الدماغى المستمر » يستحوذ تبعاً لبيجن Bégin (٣) ، على خاصة التأثير ليس فقط على الجزء الشراسيفى من البطن ، بل على جميع الأعضاء الدخلية الرئيسية التى « تتأثر عن طريق الانجذاب » ، فبالنسبة لهذا الطب الذي لايزال يجهل عوامل العدوى ، ترجع كل حالات الالتهابات السحائية وكل الالتهابات المعوية ، وكل الالتهابات الرئوية التى تلاحظ فى الحالة التشريحية للمصابين بالحنين ، ترجع أصلا إلى الحنين نفسه : فهى كلها ردود أفعال عضوية ، صور متطرفة لمرض الحنين إلى الوطن نفسه .

---

(١) دائرة المعارف المنهجية ، مادة « حنين » (لبواسو وبينل) .

(٢) فى معجم العلوم الطبيه ، مادة حنين (باريس ١٨١٩ مجلد ٣٤) .

(٣) معجم الطب والجراحة العملية ، مجلد ١٢ ، ١٨٣٤ ، مادة « حنين » .

ويصف أونبروجر Auenbrugger مبتكر طريقة الطرق على الجسم، نتائج الحنين بصورة تستحق أن نذكرها : «الجسم يزوى ، فى حين تتركز جميع الأفكار على تطلع غير مفيد ، ويجيب الطرق على مافوق الرئه بصوت مكتوم . وقد قمت بفتح جثث عديدة لمرضى توفوا بهذا الداء ، فوجدت أن لديهم جميعاً رئات جد ملتصقة بالغشاء الصدرى وأن نسيج الحلمات التى من جهة الصوت المكتوم تمثل سمكا قرنياً وتحتوى تقيحاً واضحاً إن قليلا وإن كثيراً»[1] . إذا قرأنا هذه السطور تصورنا أن كل شىء يجرى فى مخيلة الطبيب كما لوكان هناك تعاقب سرى إجبارى بين المزاج الكئيب ، بين القتامة النفسية الناجمة عن الحنين ، وبين كتمان الرنين الصدرى . فهناك قناع مأتمى واحد نزل على كل من أفكار المصاب بالحنين ورئتيه فغطاهما : والقتامة الرئوية صورة مشخصة للقتامة النفسية .

أما بالنسبة إلينا الأمر واضح : الأمر يتعلق بحالة سل ، ولن يتردد العلاجيون «العضويون » عن القول بأن انحرافات الطبع والمزاج إنما هى فى الحقيقة نتائج للسل وليست أسباباً له . وعلى أية حال هذا هو الرأى الذى كانت له الغلبة فى أواخر القرن التاسع عشر . وكلما تقدم التشريح الباثولوجى ، كلما ضاعف علم البكتريولوجيا من اكتشافاته ، رأينا أن الحنين يفقد شيئاً فشيئاً الأهمية التى عزاها إليه حتى أطباء العصر الرومنسى . وفى الوقت نفسه كلما قلت الخشونة فى النظام العسكرى وكلما تحسنت معاملة البحارة ، وكلما ازدادت المرتبات ، وكلما قل تطبيق العقوبات البدنية ، دلت الإحصاءات فى المستشفيات العسكرية الإنجليزية والفرنسية على تناقص حالات الحنين. وهناك بعض الاستثناءات هى : جنود الحملات المرسلة إلى الجزائر والمستوطنون الأولون فيها ، ولاسيما إذا كانوا قد جندوا رغم إرادتهم .

---

(١) ليوبولد أونبروجر : اختراع جديد (١٧٦١) من اقتباس ارنست .

فى تاريخ متأخر ، أى فى سنة ١٨٧٣ توجت أكاديمية الطب بجائزتها البحث الممتاز عن الحنين المقدم من الطبيب العسكرى أوجست هاسپل (١) Auguste Haspel ، ويمكننا أن نرى فى هذا البحث — إذا أردنا — آخر دفاع قامت به النظرية النفسية الجسمية ذات الطابع القديم التى لن تلبث أن تحل محلها الاكتشافات الحديثة لعلم الباثولوجيا الخلوى وعلم البكتريولوجيا . ولكن يمكننا ، من عدة وجوه ، أن نكتشف فيه لغة تعلن عن النظرية النفسية الجسمية للقرن العشرين ، ويقترح علينا هاسبل أن ننظر إلى المرض نظرة موحدة ، يريد أن نبحث عن أسباب المرض الحقيقية على مستوى الحياة التأثرية مادامت قادرة على إحداث صدى عضوى متعدد النواحى وعميق ، فيقول : « إن الحنين مظهر فاسد مضطرب للحياة يظهر تحت تأثير إصابة الجزء المعنوى والتأثرى للفرد ، أعنى الطبع . . . وهذه الاضطرابات ، هذه الانحرافات العضوية لم تأت من تلقاء نفسها ، لم تنشأ تلقائياً فى الحالة التى نراها عليها عادة ، بل لابد لها من بداية ؛ فهناك إذن شىء ما سبقها ، أتى بها ، وهذا الشىء هو الفكرة الحزينة ، هو ذلك الاستعداد المنحوس للنفس الذى أدى إلى هذه التغيرات العضوية — تلك التى لاتكون بذاتها سبب المرض ، بل مجرد أحد تعبيراته التشريحية . فالحنين هو الحقيقة المبدئية الأولية الجوهرية ، والشوكة الباثولوجية ، إذا جاز لنا هذا التعبير ، أعنى أنه لاشىء بدأ قبله وأنه فى الأوقات الأولى ، هو كل المرض .

ولكن هاسپل كان فى هذ الوقت يقاتل من أجل قضية خاسرة . ذلك أن حركة الكشف العلمى كانت تسير فى اتجاه آخر . فلو أن أفكار هاسبل سمعت فى جو فترة باستير ، والتشريح الباثولوجى فى إبان أوجه ، لما كان لها من نتيجة إلا التأخير . وقد كانت لها فى هذا اللحظة دلالة رجعية . وقد كان هناك الكثير مما يمكن

(١) منشورات أكاديمية الطب ، ٣٠ ، ١٨٧١ — ١٨٧٣ .

كسبه فى ميدان الطب سنة ١٨٧٣ لو اتجه البحث إلى تفتيت كلية الكائن البشرى (الأمر الذى هاجمه هاسبل بكل قواه) ، إلى تحليل الأعضاء منفصلة وفحصها ، وحتى لو كان هاسبل على حق حين يقول بأن المرء لا يصل إلى الباعث النفسى الأول للمرض، فإنه من المستحسن ألا يصغى إليه . فإن المرء بمطاردته للباسيلات يكون أقل تعرضاً للإسراف فى مجرد الكلام النظرى ، فضلا عن أنه يسقط من حسابه مؤقتاً وحدة الشخص المريض والطابع التاريخى والفردى للمرض (وهو مايهتم به الطب الحالى بدرجة أكبر) . وقد علمتنا الطرق الكلينيكية فى هذه الأثناء أن نحسن التعرف على جماعية العوامل : نصيب الأرض ، إنتقال الاضطرابات النفسية بتوسط المجموع العصبى النمائى أو الهرمونى ، الدور الذى لا يقل عن ذلك أهمية ، وتقوم به العوامل الميكروبية أو السامة التى تنضم إلى كل ما تقدم .

هل يكف العلم فوراً عن الاهتمام بالحنين بمجرد أن يختفى من كتب الطب الكلينيكى؟ الواقع أننا إذا غضضنا النظر عن تأثيره العضوى ، فإنه قد حدث حوالى سنة ١٩٠٠ أن قام أحد الميادين بالاحتفاظ بفكرة الحنين : وهو ميدان دراسة الأمراض العقلية Psychiatrie . فهناك إذا أصيب شاب جبلى بالذبول فى العاصمة ، لم يعد أحد يهتم بالسؤال عن الأسباب النفسية للحالة التى هو فيها ، بل تفحص رئتاه ويكتشف أنه مصاب بالدرن . ولكن إذا أشعل النار فى المشغل الذى يعمل به أو حاول الانتحار ، فإنه يجب البحث عن الباعث النفسى لذلك . وفى بداية القرن العشرين شرعت الدراسات الألمانية والسويسرية بوجه خاص فى تحليل تلك الردود من الأفعال لدى المراهقين التى تتسم غالباً بسمة « الاندفاع » أو العمل الانفجارى، ويجتهد هؤلاء الباحثون هنا فى عزل أنصبة العوامل المتنوعة: شدة الكبت الخارجى، العيوب النفسية لموضوع الدرس (ضعف العقل — الصرع) ، الصفات النوعية للبيئة الأصلية التى انفصل عنها الشخص المدروس . ولكى نقدم مثالا واحداً عن هذا النوع من البحث نذكر الرسالة الطبية لكارل ياسبرز Karl, Jaspers

Heimwehund Verbrechen « الحنين والإجرام » ويرجع هـذا العمل إلى سنة ١٩٠٩ .

كذلك ستظهر كلة الحنين بصورة متفرقة فى المؤلفات الخاصة بالأمراض العقلية التى قامت ، بعد سنة ١٩٤٥ ، حول الاضطرابات النفسية الناجمة عن العيش فى معسكرات الأسرى أو اللاجئين ، والآن بعد أن أصبح الاستعمال التخصصى لـكلمة « الحنين » أندر من ذى قبل بكثير ، فقد أصيب هذا الاستعمال بالشحوب والتذبذب . ومن الأكيد أنه سينقرض بعد قليل . وبطبيعة الحال سيبقى استخدام هذا المصطلح فى اللغة « الجارية » .

وقد قامت عدة أفكار ، فى علم دراسة الأمراض العقلية بالاضطلاع بدور فـكرة الحنين . وهى تنحصر ، من جهة ، فى بذل مجهود أكبر لتحليل تصرف المصابين بالحنين ، وهى من جهة أخرى تعدل تعديلا جذرياً صورة التأثر الوجدانى المراد بالمصطلح نفسه . وينتقل التركيز من مكانه إلى مكان آخر فلم يعد الكلام يدور عن مرض ، ولـكن عن رد فعل ، ولم يصبح الأمر يتعلق بالرغبة فى العودة ، بل على العكس من ذلك ، بعدم التـكيف ، وحينما يتجه الأمر إلى الاهتمام « برد فعل ضار لعدم التـكيف الاجتماعى » يكف الاسم المسند إلى هذه الظاهرة تماماً عن الدلالة ، كما كانت تفعل كلة « حنين » على مكان سابق ، على موقع مفضل : ولا تعود المسألة مسألة مواجهة الشفاء عن طريق الإعادة إلى الوطن ، بل على العكس من ذلك يتركز الاهتمام على عدم تهيؤ الفرد المجتمع الجديد الذى عليه أن يندمج فيه . كانت فـكرة الحنين تصب اهتمامها على البيئة الأصلية (على البيت Heim) ، أما فـكرة عـدم التـكيف فإنها تهتم أولا وقبل كل شىء بضرورة الانخراط فى البيئة الراهنة . وتحول الفكرة والمصطلح على هذا النحو يعتبر، من وجوه عديدة، دليلا على تغير حل بالجغرافية الاجتماعية . ولقد تطورت فـكرة الحنين فى أوروبا فى وقت انبثاق المدن الـكبيرة ، فى نفس الوقت الذى أخذت وسائل المواصلات المحسنة تجعل حركات السكان من

الأمور اليسيرة . ولكن حدث فى هذه الفترة نفسها أن ظلت الحلية الاجتماعية فى القرية ، والخصائص الإقليمية ، والملابس المحلية ، تحتفظ بكل أهميتها . فكانت شقة الخلاف واسعة بين البيئة القروية وبين الظروف التى يقابلها المراهق فى المدينة أو فى الجيش . وكانت البيئة القروية المحكمة التركيب تلعب دوراً تكوينياً . وإذن فقد كانت الرغبة فى العودة لها معنى حرفى ، كانت موجهة فى المكان الجغرافى : فقد كانت تهدف إلى واقع محدد بمكان . ومن الواضح أن انهيار فكرة الحنين يتفق زمنياً وانهيار التفرد الإقليمى : فقد اختفت عملياً التقليدية المحلية والتركيبات «المتأخرة» فى أوروبا الغربية ، فلم يعد التطلع للقرية مسقط الرأس أن يكون محلاً للألم ، ولم يعد للعودة أى تأثير شفائى .

ومع ذلك فإن «الحلية الأسرية» بطابع الحماية المغلق الذى لها قد احتفظت ، من وجوه عديدة ، بوظيفة التكوين وبالتفرد اللذين كانا يقعان فيما مضى على عاتق المجتمع القروى . ومنذ القرن الثامن عشر لاحظ بواسييه دى سوفاج Boissier de Sauvge، عالم وصف الأمراض ، أن الحنين يظهر لدى الطفل وأنه حينما يتعلق الأمر بأطفال الغجر الذين هم فى ترحال دائم ، فإن هذا التأثر الوجدانى لا يكون ناتجاً من الحرمان من مكان معين . بل إن هؤلاء الأطفال يعانون من فراقهم لوالديهم [(١)]. وستتضاعف التأكيدات التى من هذا القبيل فى القرن العشرين . ولكن مصطلح الحنين الذى يتضمن بكل قوة دور المكان سيستعاض عنه فى دراسات رينيه شبتس René Spitz أو بولبى Bowlby بمصطلحين أكثر انطباقاً ، وهما « الحرمان الاجتماعى العاطفى » أو « باثولوجية الفرقة » [(٢)] .

---

(١) ف . بواسييه دى سوفاج ، الحنين المنهجى (الطبعة الفرنسية لسان نيكولا ، باريس ١٧٧١) مجلد ٢ ، ص ٦٨٤ وما يليها .

(٢) كذلك اقترح المصطلحان المستشفوية ، والانهيار الانحرافى hospitalisme, =

رأينا أن كانت يؤكد أن المصاب بالحنين يرغب فى استرجاع أحاسيس طفولته الخاصة أكثر مما يرغب فى العثور على منظر المكان الذى نشأ فيه . فالمصاب بالحنين يبحث عن القيام بحركة الرجوع إلى ماضيه الشخصى : وحينما طوّر فرويد معنى التثبيت Fixation والانطواء ، لم يفعل غير أن تناول التفسير الذى اقترحه كانت وبسطه وحدده فى ثوب من المصطلحات الفنية الجديدة. وكلمة الانطواء تستلزم فكرة العودة على طريقتها . ولكن انطواء المصاب بالعصاب إنما يكون على نفسه . فالقرية أصبحت داخله .

إذن فالأمر الذى عرف أول الأمر على أنه علاقة بمكان المنشأ أعيد تعريفه فى أيامنا على أنه علاقة بوجوه الأبوين وبالمراحل الأولى للنمو الشخصى . وفى حين أن الحنين كان يدل على مكان ومنظر مشخصين ، فإن المعانى المعاصرة تدل على أشخاص (أو صورهم أو حتى بدائلهم الرمزية) وعلى البقاء الذاتى فى ماض سبق عيشه . ولم يعد الحنين فى عصرنا هذا ، حيث التركيز على وجوب التكيف الاجتماعى ، يدل على وطن مفقود، بل يرجع نحو مراحل لم تكن فيها الرغبة تحسب حساباً للعقبة الخارجية، ولم تكن تجبر على تأجيل تحققها . أما بالنسبة للإنسان المتحضر الذى لم يعد له جذور ثابتة ، فإن المشكلة تنحصر فى الصراع بين متطلبات الاندماج فى عالم الكبار والميل إلى الاحتفاظ بمزايا الموقف الطفولى . وليس أدب المنفى الذى ازداد حجمه أكثر من أى عصر مضى إلا أدب الطفولة المفقودة فى غالبيته العظمى

= dépression, anaclitique ، قارن رينيه.شبتس، «المستشفوية. بحث فى منشأ ظروف الأمراض العقلية فى الطفولة المبكرة» ، فى سلسلة الدراسة النفسية للطفل ، مجلد ١ (نيويورك ١٩٤٥) ؛ رينيه أ. سبتش وكاترين م. وولف ، «الانهيار الانحرافى . بحث فى أصل ظروف الأمراض العقليــة فى الطفولة المبكرة » ، دراسات فى التحليل النفسى لدى الطفل ، مجلد ٢ ، ١٩٤٦ ؛ ج. بولبى ، عنايات الأم والصحة العقلية (جنيف ١٩٥١) .

جاك دبوزبون بوسيه :

القوة وأين توجد

ترجمة : لويس إسكندر

لقد آن الأوان لرسم خريطة للقوة . فما من تجربة أكثر مباشرة وإلحاحا من تجربة القوة ، وما من لفظ يثير الخلط — عن قصد أو غير قصد — مثل لفظ القوة.

وكل إنسان يحلم بالقوة ، وحين يملك إنسان بعضها يحاول أن يجعل الناس ينسون هذه الحقيقة ؛ ولعل المعيار الصحيح الوحيد للقوة هو تأكيد صاحبها أنه لا يملك فى جيبه ولا فى يده شيئاً . ومع ذلك فنحن نتحدث عن الانتشاء بالقوة . فهل هى هذا النوع من القوة ؟ .

إن امتلاك القوة يعنى أن صاحبها يجعل نفسه مطاعا ، أو على الأصح أن لديه القدرة على جعل الغير يطيعونه . والطاعة الحقيقية مرتبطة بتلك الموهبة الغامضة المسماة حاسة الأمر ، أو السلطة . فإن امتلاك القوة معناه أن يعرف صاحبها أن يقنع الناس بأنه يملكها .

وقد يكون المرء صاحب قوة دون أن يحمل الغير على طاعته ، وقد يجعل الناس يطيعونه دون أن يكون صاحب قوة .

وهنا نذكر ما فى الإنسان من قوى غامضة خفية . ولكن حتى إذا كانت المسألة مسألة قدرات مخبوءة ، فإن التمييز بين القوة pouvoir, power والسلطة autorité, authority [1] يظل قائماً . فالناس يطيعون رئيساً بعينه ، وزعيما عمالياً بعينه ، وصاحب جريدة بعينه ، بينما غير هؤلاء لا نفوذ لهم مع أنهم يملكون ثروة

(١) حاولنا التزام هـذا التمييز بين اللفظين فى الترجمة رغم ما فى هذا الالتزام من صعوبة لأنه من المألوف استعمال كلمة « السلطة » فى العربية بدلا من « القوة » بمعناها الوارد هنا .
[المترجم]

أضخم ، أو يتوافر لهم عدد أكبر من الأنصار ، أو عدد أكبر من القراء . علينا إذن أن نسلم بالواقع ونتقبل هذه المفارقة فى عصر العقول الألكترونية ، وهى أن الإنسان له وجود كامل شاذ لا يمكن استبعاده . والشخصيات الإنسانية لا يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى ؛ ففى الجيش لا يستند القواد إلى رتبهم فى قيادة جندهم . وفى المجتمع المدنى لا يحكم أولو الأمر الناس بألقابهم .

إن بطاقات الزيارة التى تحمل الكثير من الألقاب تبعث فى صاحبها الثقة بنفسه ، وهى تدل على سعيه وراء تقدير الغير ، ومن ثم فهى دليل على ضعف كامن . وعلى العكس من ذلك يجدر بنا أن نحذر أصحاب المظهر البسيط الذى يكاد أن يكون زريا ، أولئك الذين لا يأبهون بالعرف ولا يكنون الكثير من الاحترام للعادات والمقدسات الاجتماعية ، لأن أمثال هؤلاء إذا اعتنقوا فكرة وتمسكوا بها سرعان ما تلقاهم ثانية وكأنهم العناكب غير المرئية وسط نسيج محكم .

وتصدق هذه الملاحظات على كل زمان ومكان. إذن فما الذى يتسم به بصفة خاصة هذا العصر الذى نعيش فيه ؟ .

هنا توجد آراء مختلفة بل و متناقضة يواجه بعضها بعضا ، فهناك من يؤكد أن القوة بسبيلها إلى التركز فى أشخاص ، وهناك من يقول إنها تتجزأ وتتفتت ، وأولئك يرجعون إلى الأساطير ، وهؤلاء إلى النظم . ولكن الجميع متفقون على القول بأن القوة تتأثر بالتغييرات العميقة الفجائية التى يتسم بها تطور المجتمع الحديث . ونحن نخلص من هذا إلى أن القوة يجب أن تتجدد وتتمشى مع العصر الحديث . فالاختيار بين الجمهورية المتجددة وبين الديمقراطية الحديثة ليس فى واقع الأمر اختياراً . وهذا العرض نفسه يثبت وجود فرض ، هو أن القوة يجب أن تغير نفسها بنفسها . والخلاصة أننا نعتبر الجهاز السياسى عتيقاً غير متفق مع العصر ، ويجب أن يعدل بحيث يتلاءم مع الوضع الحالى لمجتمعنا العلمى والتقنى . وهذا هو السبب فى وجود اتجاه فى أكثر البلاد إلى إصلاح النظم القائمة فيها . فهل هذه هى المشكلة ؟ .

وأول ما يجب أن نتساءل عنه اليوم هو : أين توجد القوة فى عصرنا هذا ؟ .
ونجيب عن هذا السؤال بأن القوة مبعثرة جداً ومركزة جداً فى الوقت عينه .
فهى مبعثرة جداً لأن وسائل الاتصال والتعبير قد خففت من تركيز ما كان فيما
مضى بمنأى عن الدهماء . وهى مركزة جداً لأن هذه الوسائل نفسها تسمح باتخاذ
قرارات سريعة بل وتفرضها إلى حد ما ، بحيث يكاد التفكير والتنفيذ أن يحدثا
فى وقت واحد .

أما المناقشات الفقهية حول أصل القوة وشرعيتها فإن أهميتها هى فى المقام
الأول تاريخية[1] . فالكل يتفقون على الاعتراف بقدسية حق الانتخاب العام ،
غير أن هذا الإجماع يخفى وراءه تشككا عميقاً وينم عنه فى الوقت نفسه ،
فالتعبير عن إرادة الشعب بطريقة الاقتراع السرى يبدو شراً أقل من غيره ، وتحايلا
مريحا لتجنب مشكلات لا تحل ، كتلك التى تواجهها الأوليجاركيات التى ينافس
بعضها بعضاً .

وإذا ما اختار الشعب ، سواء كان ذلك الاختيار انتخابا مباشرا لأحد الزعماء
أو لأعضاء البرلمان ، فإن القوة تصبح من الناحيةالنظرية فى أيدى فئة قليلة من الناس
هم الوزراء ، أى الحكومة . يقول ريفارول : « إن الشعب هو القوة force
والحكومةهى الجهاز ، والاتحاد بين الإثنين يشكل القوة السياسية political power
ولسنا نعرف أمة تستطيع مباشرة شئونها دون حكومة ، وأكبر الظن أنه لم
يحدث قط أن وجدت هيئات نيابية وحدها ، ولا شك أن النظام الأثينى كان أقرب
النظم إلى ذلك ، غير أن الوضع الذى وصل إليه بركليس يدل على أن مثل هذا النظام
يتيح لفرد واحد أن يفرض إرادته بصورة دائمة حتى إذا خضع لعملية الانتخاب
السنوى ، وهى إجراء محفوف بالخطر . والحاصل أن الاختيار الوحيد هو بين
الملكية والأوليجاركية .

---

(١) وفى هذا المعنى يعد الكتاب العظيم الذى ألفه Bertrand de Jouvenel وعنوانه Du pouvoir (Geneva, Bourquin 1947) كتاباً جامعاً ممتازاً .

أما قضية الملكية فبسيطة نسبيا ، إذ هى تعتمد على سيكولوجية العظماء ودراسة أساطير الأبطال ، وأما قضية الأوليجاركية ، التى جرت تسميتها بالديمقراطية ، فأكثر تعقيدا ، وهى وحدها التى سنتناولها بالبحث هنا .

وطبيعى أن هناك مراحل متوسطة بين الملكية والأوليجاركية . والتزام الحكومة فى النظام الأوليجاركي بالعمل الجماعى الحقيقى ، أو خضوعها لرئيسها على نقيض ذلك ، من الأمور البالغة الأهمية . فالقرار الذى يقدم إلى مجلس الوزراء لكى يوافق عليه ، يختلف تلونا عن إجراء جاء نتيجة الوصول إلى حل وسط بين مواقف متناقضة . وقوة الصدمة فى هذا تختلف عن قوتها فى ذاك . وفى مقدور المراقب الخبير بالأمور أن يميز ، من البيانات التى تصدر إثر اجتماعات مجلس الوزراء ، بين القرارات التى يتخذها رئيس الحكومة بنفسه، وبين تلك التى تترك لحكم المجلس .

والنقطة الأساسية هى أن نعرف : هل المجلس يعكس قوى مختلفة متباعدة ، كالنزعات المتعارضة داخل حزب الأغلبية أو داخل الحكومة الائتلافية ، أو الصراعات القائمة بين الإدارات الحكومية المختلفة ، أو بين الإدارات والسلطات الاقتصادية أو بين مختلف القطاعات الاقتصادية ؟ .

ومن الطبيعى أنه ينبغى على رئيس الحكومة أن يتغلب على هذه التوترات ، ولكن عمله هذا يتيح له الفرصة لاختبار أفكاره ، وقياس المقاومات وتحديد مواطن الأخطار . وإذا كان المجلس فى تشكيله متجانسا أكثر مما ينبغى فإن الرئيس يحيط نفسه بمستشارين آخرين ، فتراه إلى جانب المجلس الرسمى ، يلجأ إلى مجلس سرى خاص يختلف تشكيله حسب الأوقات وحسب المشاكل .

وعلى أية حال فإن مركز البت الوحيد هو رئيس الحكومة (سواء كان أو لم يكن رئيسا للدولة فى الوقت عينه) . وحتى إذا كان مفتقرا إلى الكفاءة والشخصية فإنه يشكل هذا المركز ، وليس فى مقدور أحد أن يأخذ مكانه . وحتى إذا شاء ألا يقرر شيئا ، فإن هذا أيضاً فى حد ذاته قرار .

والحكم معناه اتخاذ القرارات ، غير أن اتخاذ قرار إنما يجىء نتيجة لسلسلة كاملة من عمليات متفاوتة الأهمية ، وليس من بينها عملية واحدة لا أهمية لها . فصياغة المشكلة أو التعبير عنها ، أولاً ، عملية على أعظم جانب من الأهمية ، لأن تحديد المشكلة يشتمل على بذور الحل أو الحلول ، ومن بادىء الأمر تستبعد بهذه الطريقة الحلول التى لا ينتظر لها النجاح . ويصدق هذا بدرجة أكبر ما دام هناك اتجاه دائم إلى وضع المشكلة فى صورة تحتم الاختيار بين أمرين لا ثالث لهما ، وذلك توخيا للسهولة فى صياغة المشكلة . فمن الذى يضع حدود هذا الأمر أو بديله ؟ إنه الشخص أو الأشخاص الذين « يحتفظون بالملفات » كما يقولون ، أى الموظفون.

والقول بأن القوة الفعلية هى فى أيدى الموظفين حقيقة أولية ، ولكن من المناسب أن نبين الظلال أو الفوارق الدقيقة لهذه الحقيقة . فينبغى أن نحدد أول كل شىء على أى مستوى يكون الموظفون أقوياء ، وهنا تبدأ صعوبات كبيرة . ومن الإسراف فى التبسيط والإيجاز أن ننسب النفوذ إلى أعلى الموظفين استنادا إلى السلم الوظيفى ووجود رئاسات بعضها فوق بعض . لا شك فى أن رؤساء الإدارات يتمتعون بميزة الاتصال المباشر بالوزراء ، غير أنه كثيراً ما يحدث أن المجهود الذى يتطلبه حسن أداء العمل فى حياة وظيفية طويلة يستهلك الموظف المسئول (وهذا ما يحدث غالباً فى المحيط الحربى) ومن ثم فإنه أمام الوزير يبرز الأخطار ، ويعدد الاعتراضات ، ويكسب الوقت ، ويتقهقر عند مواجهة المخاطر . ويجب ألا ننسى موقف التذبذب الذى وقفه الجنرال موران والجنرال جاملان عند إعادة تسليح الضفة اليسرى لنهر الراين فى شهر مارس ١٩٣٦ ، فلقد كان ذلك ظرفاً تاريخياً تعلق به مصير هتلر ومصير العالم . أراد هذان القائدان المترددان أن يتخلصا من المسئولية الفنية لعملية محدودة ، فاقترحا ضرورة التعبئة العامة ، وقدرا أن الساسة سيحجمون عن اتخاذ هذا الإجراء عشية الانتخابات العامة . ومن الصعب بطبيعة الحال أن تجمع الشواهد والأدلة على قيام هذا الموظف أو ذاك بعمل مباشر ، و (المذكرات) هى المصدر الوحيد لهذه

المعلومات ، وهى مذكرات متناقضة بشكل واضح ، ولكنها تتيح المقابلةوالتحقيق.

إن كل شىء فى هـذا المجال يتوقف على الأشخاص ، كما يتوقف فى غيره من المجالات وربما أكثر . فإذا حدث أن كان صاحب الوظيفة الهامة رجلا ذا طباع استبدادية أصبح الموقف حساساً بل متفجراً أحياناً . وقد لا يحدث هذا كثيراً ، وإذا حدث فإنه لا يدوم . فالجنرال ماك آرثر والرئيس ترومان لم يستطيعا التعايش معاً فى وقت واحد .

وعندما يفتقر رؤساء الإدارات إلى القوة الباطنة التى تعينهم على مواجهة المعارك وحدهم فإنهم يعتمدون بالضرورة على معاونيهم . وبما أن هؤلاء المعاونين بعيدون عن الأضواء المسلطة ، وأقل تعرضاً نتيجه لذلك لأهواء الساسة ، فإنه يطيب لهم الإيحاء إلى رؤسائهم المباشرين ، ويستشعرون الرضا — وهو رضا لا يحيطه الصمت دائماً — عندما يرون أثر آرائهم الخاصة فى الخطب التى يلقيها الوزراء وفى القرارات التى يتخذونها ، وإن جاء هذا الأثر مشوهاً فى كثير من الأحيان .

ومن الجهة الأخرى ، فإن المديرين ونواب المديرين فى الوزارات يخضعون بدورهم إلى نفوذ الموظفين التابعين لهم من رؤساء الأقسام ورؤساء المكاتب. فالمدير فى وزارة هامة ، هذا المدير المثقل بالمقابلات والاستقبالات والمكالمات التليفونية ، يسعده أن يكلف أحد مساعديه الأكفاء المتواضعين الموثوق بهم بدراسة ملف على جانب كبير من الأهمية . فإذا كان هذا المساعد شديد الاهتمام بعمله ، وإذا وصل فى دراسة الموضوع إلى نتائج مضبوطة دقيقة ، فإن هذه النتائج لابد أن تسير فى طريقها إلى المستويات العليا حتى تصل إلى الوزير . ولا شك أنها فى طريقها هذا تتناولها الأيدى بالتخفيف (وليس هناك خوف من حدوث العكس) غير أن بعضاً منها سيبقى سليماً ، وأهم هذا البعض هو ذلك الشىء الأساسى : طريقة عرض المشكلة .

ويتضح هذا الوضع تماماً عند حساب حجم الاعتمادات فى الميزانية . فكثيراً ما يكون محرر صغير السن فى إدارة الميزانية العامل الأصلى فى الاختيار الأساسى بين

مختلف النواحي المالية ، فيقترح حذف بعض الاعتمادات أو يعرض تعويضات معينة ، وكلها أشياء لاتظهر نتائجها إلا بعد فترة ، وقد تكون هذه النتائج حاسمة . وهنا أيضاً يأتي الدور الحقيقي للبرلمان ، وبخاصة تلك الأداة الهامة التي يملكها ، وهي لجنة الشئون المالية . فمهمة أي برلمان هي التصويت على الضرائب . والتعديلات التي يقترحها أعضاء البرلمان (وكفايتهم في هذا المجال لا جدال فيها لأنهم في أغلب الأحيان يضطلعون في الأقاليم التي يمثلونها بمسئوليات إدارية) ، هذه التعديلات تصطدم بآراء موظفي وزارة المالية الذين يجلسون في الصف التالي خلف المقاعد المخصصة للوزراء ، ويحثون هؤلاء على عدم الاستسلام . ويحاول كلا المعسكرين ، معسكر التقنوقراطيين ومعسكر الديماجوجيين — على حد تعبير الواحد منهما في لغة الجدل التي ينعت بها خصمه — أن يؤثر في قرار الوزير صاحب السلطة الإسمية ، الأول بالهمس في أذنه ، والثاني بالبراعة الخطابية . ومن المناسب هنا أن نبحث الدوافع التي تدفع هؤلاء الموظفين ، دون أن نبالغ في الدور الذي يلعبونه .

ومن الأهمية بمكان أن نعرف كيف أعد هؤلاء الموظفون ، وهذا أمر يختلف باختلاف البلدان واختلاف الوزرات والمصالح الحكومية أيضاً . والواقع أن هناك تمييزاً متواضعاً عليه في جميع الدول بين الوزارات التي تعتبر في المرتبة الأولى ، وتلك التي تعتبر في المرتبة الثانية . ويبدو أننا نستطيع أن نضع وزارة الخارجية ووزارة المالية في الفئة العليا،ومن التعسف وعدم الحكمة أن نذهب إلى أبعدمن ذلك.

ومع ذلك ففي مقدورنا أن نستخلص من هذا الحقيقة التالية ، وهي أن صغار الموظفين في هذه الوزارات المميزة لهم وزنهم الهام نسبياً .

فأصولهم الاجتماعية ودراساتهم تضعهم في محيط الطبقة الوسطى . وهم بوجه عام على وعي كبير بالصالح العام وبسمو رسالتهم ، كما أنهم يتصفون بالحساسية الواضحة ضد سلطان المال ، الذي يعتبرونه مسئولا عن إفساد بعض رؤسائهم . وأخيراً فإنهم يرتابون أشد الارتياب في رجال السياسة، إذ يعتبرونهم على استعداد لتضحية الأوضاع

التقليدية للإدارة الحكومية فى سبيل الطوارئ البرلمانية أو الاعتبارات الانتخابية .
وكل هذه الصفات تعمل على تكوين رجال متحفظين بعض الشئ ، مقفلين ، متجهمين ، وهى تفسر أيضاً تلك الحيرة التى يشعر بها المستعجلون من رجال الأعمال أو المندفعون من رجال الصحافة عندما يواجهونهم . فهؤلاء الصحافيون يعرفون بالتجربة أن المعاملة الجافة لاتجدى معهم ، وأسوأ منها محاولة استعجالهم . وإنك لترى أرق الموظفين وأكثرهم لطفاً قد انقلب أسداً غضوبا إذا تلقى أمراً من إنسان خارج دائرته الحكومية فى مسألة من اختصاصه ، لأن ذلك يذكره بأنه لايشغل مركزاً كبيراً ، ومن ثم فإنه يعتبره نوعاً من الإذلال لشخصه ، فيصب انتقامه على ذلك الإنسان الغبى الذى أقحم نفسه فيما لا يعنيه فى وقت غير ملائم . أما الصحفيون اللبقون فإنهم يعرفون السبيل إلى كسب مودة ذلك الإدارى المغمور الذى وُضع على عنق الزجاجة حيث لا بد لهم من المرور .

وثمة فئة من الموظفين المميزين يجب أن نخصهم بمكان فى هذا البحث ، وهم كبار الموظفين الملحقين بمكاتب الوزراء ، هؤلاء الذين كثيراً ما ينتمون إلى أعلى الطبقات وتجدهم بمختلف الألقاب فى كل البلدان التى وصلت فيها الخدمة الحكومية إلى مستوى معين ، يسيطرون على البرلمان والإدارة جميعاً .

فهم يستطيعون بفضل ما لديهم من قدرة على الضرب على وترين أن يحذروا البرلمانيين من اتخاذ مواقف تمليها ظروف طارئة ، وأن ينفثوا فى الوظائف الحكومية شيئاً من الحماس الذى يبعث الحيوية فى الزعماء السياسيين الجديرين بهذا الاسم. وهم يستفيدون فى وقت واحد من ثقة الوزير الذى طلب الاستعانة بهم ، ومن القانون الخاص الذى يضمن استقلالهم المادى ، ومن ثم فإنهم فى وضع يتيح لهم تلك الجرأة التى يتيحها للإنسان عدم قلقه على المستقبل ، بل قل إنهم يتمتعون بمركز أكثر ملاءمة من مركز رئيسهم الذى يكون هدفاً لهجمات البرلمان والصحافة . وهم فى ظل رئيسهم هذا يعملون دون أن يحاسبهم أحد . وفى أوقات الأزمات الخطيرة ،

عندما يهتز النظام الحكومى ، تتوقف النتيجة النهائية إلى حد كبير على مدى ولاء هؤلاء الناس ، وخاصة لأن كبار مديرى الإدارات الحكومية فى الدولة يميلون إلى اتخاذ موقف مطابق لموقف زملائهم ، الذين يوضعون فى مفترق الطرق بين مملكتى السياسة والإدارة .

وهكذا ترى أن هناك علماً كاملا للطبوغرافيا بل الطوبولوجيا السياسية الإدارية . وهو أساس المهنة الجديدة التى تسمى مهنة « العلاقات العامة » . وهذه الحقيقة تثير مشكلة التداخل بين هذه الدائرة السياسية الإدارية وبين دائرة الأعمال . وليس ثمة مجال أقل تكشفاً وأشق على البحث والاستقصاء من هذا المجال ، فالساسة والموظفون ليس من عادتهم أن يعترفوا بالصلات الخطيرة ، والسلطات الاقتصادية تعرف أنه ليس هناك ما هو أخطر عليها من أضواء الإعلان ، ولهذا فإن أسواراً من الصمت ترتفع على الجانبين .

وإذا حاول أخصائى علم السياسة أن يبحث فى هذا المجال فإنه يعود من بحثه وآذانه تردد صدى عبارات التهدئة التى سمعها ، وكلها تنكر حتى وجود المشكلة نفسه .

ومع ذلك فالمشكلة قائمة . ولنترك الآن ذلك الجانب التاريخى الطريف للمشكلة ، وهو وجود تضامن لاسبيل إلى إنكاره بين كبار الموظفين وبين مديرى المؤسسات الكبيرة الذين تلقوا الإعداد نفسه وينتمون إلى نفس الطبقة الاجتماعية ، بل وكثيراً مايجيئون من الأسرات نفسها — وهو تضامن يزيد من قوته رغبة الموظف الحكومى فى أن يجد عند صديقه صاحب الأعمال وظيفة أفضل أجراً فيما بعد . ولاشك أن هذا الوضع الذى لاجدال فى وجوده له مزاياه من بعض الوجوه لأنه يقوى التماسك الاجتماعى فى هذا المستوى الذى نتحدث عنه . غير أنه بالطبع وضع مؤسف كل الأسف من وجوه أخرى .

ورغم ذلك فإن السلطة التى تتمتع بها الدوائر الاقتصادية والمالية لاتستمد

قوتها وطول بقائها من هذا الوضع ، فمن الواضح أن الصداقة المعلن عنها تفضى إلى الشبهة فى وجود تواطؤ ، وليس أيسر على ألسنة السوء من الانتقال من تهمة التواطؤ إلى تهمة الرشوة ومن هنا شدة الحيطة والأحاديث التى تستهدف تقرير التماثل فى الاتجاه أكثر من الوصول إلى نتائج ملموسة .

وجهود ممثلى النقابات (العمالية أو نقابات أرباب الأعمال) فى الأوساط السياسية البحتة ليست أكثر فاعلية . فقائمة البرلمانيين المرتشين يعرفها الجميع ، ومن ثم يصبح تأييدهم أمراً يعرض للشبهات .

ويتبقى أمامنا قطاع رئيسى واحد : هو التأثير على الرأى العام . ومن الحقائق أن الصحف الشهيرة فى الدول الديمقراطية الغربية الكبرى تتحكم فيها السلطات صاحبة المال . فكيف تستغل هذه السلطات المالية تلك الأداة الأساسية ؟

إنها فى أغلب الأحيان تستغلها بصورة سلبية ، وليس معنى ذلك أن استغلالها هذا لا أهمية له . ومن النادر أن تجد جماعة من الجماعات صاحبة المال تعمل لتحقيق هدف واضح محدد ، إذا استثنينا بعض الحالات التى تكاد تكون مضحكة ، مثل « لجنة مصانع الحديد » التى كانت قبل الحرب تعين بالمال جريدة يسارية يومية لكى تشن حملة ضد استخدام عربات السكك الحديدية المصنوعة من الخشب .

ومن الناحية الأخرى فإنه ليس من الأمور الهينة أن يحاط بالصمت موضوع التأميمات (أو التركيزات) التى تحققت أو المنوى تحقيقها . فالصحافة الكبرى تستطيع بهذه الطريقة أن تسلب الرأى العام قوته إلى حد ما فى تلك الميادين التى تشتد فيها حساسية كبار رجال الأعمال .

ولعل من المفيد القيام بدراسة مركزة على موقف الشركات الاحتكارية الكبرى تجاه سياسة توحيد أوروبا ، وهو موقف معقد متغير يتسم بالتنوع ، إن لم يكن بالتشعب ، حسب البلد الذى يقوم فيه . وهنا أيضاً يكون اختيار المواقف القائمة على مبادىء معينة من الأمور التى لا يفصل فيها الرؤساء بقدر ما يفصل فيها معاونوهم .

وفى هذا الأمر ، كما فى الإدارة الحكومية ، يكون الاختيار نتيجة للعمل الذى يقوم به المعاونون غير الظاهرين ، وفى كثير من الأحيان يقوم الاختيار على أساس معلومات غير مباشرة .

ويمكن القول بوجه عام أن الجامعى الذى اعتاد ألا يصدر تصريحاً إلا إذا كان قائماً على مستندات دقيقة ، يذهله أن يرى ذلك الاستهتار الذى تعرض به النتائج على الزعماء السياسيين أو على مديرى الشركات الكبرى . والدافع إلى هذه المواقف المصادفة فى بعض الأحيان ليس التفكير بل هو الفعل المنعكس ، أو قل سلسلة الأفعال المنعكسة ، التى تثيرها قراءة الجرائد أو الإصغاء إلى الراديو أو مشاهدة التلفزيون .

وهذا يؤدى إلى الاعتقاد بأن القوة أو السلطة الرابعة التقليدية (وهى الصحافة) هى فى واقع الأمر السلطة الأولى ، لا لأن كتاب الافتتاحيات أو محررى الصفحات أو مقدمى المواد فى الصحف يطيعون أوامر محددة أو يعملون بدافع معتقدات شخصية راسخة ، فإن هؤلاء فى أكثر الأحيان يسيرون وراء « موضات » فكرية ، وبهذا يزيدون من قوة تيارات كانت فى الأصل غير واضحة الحدود والمعالم . وهكذا ترسخ فى الرأى القيادى تخطيطات أولية ، وشعارات سرعان ما تصبح بمثابة الأوامر ، بل واتجاهات ومواقف فكرية . وتحدث سرعة انتشار هذا كله سلسلة من ردود الفعل . فالشعار الذى يصدر عن أحد الملقين يرتد إليه ثانية من مستمع يظن ، عن عقيدة ، أنه هو الذى ابتكره .

وهكذا تقفل الدائرة ويتحقق تماسك المجتمع ، ولا تعود حرية الفكر والتعبير خطراً على أحد ، لأن الحدود التى تتطور داخلها تلك الحرية إنما يقررها الأفق العقلى لفئة قليلة من أصحاب الأصوات العالية على شاشة التلفزيون وعلى صفحات المجلات الكبرى .

وبعبارة أخرى فإن السلطة الرسمية ، أي الحكومة ، تجد من العسير عليها

كل العسر أن تهدم الأساطير التى خلقتها أو التى سمحت بخلقها . وكل رجل دولة فى عصرنا هذا إنما يشبه بيجماليون[1] . غير أن المسألة هنا ليست مسألة زواجه بغلاطية ، لأن غلاطية فى حالتنا هذه تهرب من خالقها ، وتصبح هى نفسها مذيعة ، وتحلم بإخراج برنامج خاص بها .

وهذا التوجيه للجمهور لا يكون خطيراً كل الخطورة لولا وصوله فى الوقت عينه إلى المسئولين بوصفهم أفراداً ، وخاصة الموظفين ، الذين لا يوجد نص يحول دون أن يكون لهم آراء شخصية ، فهذه الآراء تصلهم منذ الآن « جاهزة » من « المصانع » المتخصصة . فهل يدرك هؤلاء الناس ذلك ؟ هذا أمر مشكوك فيه .

غير أنه فى مجتمع المجهدين الذى نعيش فيـــه ، توجد فئات من الموظفين الحكوميين ، هى بمثابة الجزر الصغيرة تقوم وسط المياه للدراسة فى جو هادئ ، حيث يمكن ممارسة التفكير فى حرية وفعالية ، بشرط ألا تضعف عادة التفكير لدى هؤلاء الموظفين نتيجة لسهولة توفر الوسائل السمعية والبصرية .

وثمة فئات معينة من شباب الموظفين ، يضاف إليهم الشباب من قادة الأعمال والنقابات العمالية . هؤلاء فى مقدورهم أن يشكلوا ما يسميه جاك ماريتان « أقليات لها تأثير الأنبياء » ، ويحملهم مهمة إيقاظ الرأى العام . وهو يقول فى هذا الصدد : « من الحقائق المقررة — سواء كان ذلك خيراً أو شراً — أن التغيرات التاريخية العظيمة فى المجتمعات السياسية هى من عمل أفراد قلائل يعتقدون أنه قد تجسدت فيهم الإرادة الحقيقية للشعب ، (وهى الإرادة التى ينبغى إيقاظها) معارضين بذلك رغبتها فى الخمول[2] » .

---

(١) مثال وملك من ملوك قبرص ، هام بحب تمثال من العاج صنعه لامرأة سماها غلاطية ، ودبت فيها الحياة استجابة لصلاته ، فأراد أن يتزوجها . [المترجم]

(٢) L'homme et l'Etat تأليف جاك ماريتان .

وتأثير هذه الفئات يفوق التأثير الجماعى لأعضائها ، والمطبوعات التى تصدر عن ندواتها لها صدى لا يشك أحد فى عمقه .

وتخلق بالتدريج داخل العالم السياسى شبكة دقيقة معقدة بين الرابطات التى من نوع واحد . ولقد رأينا حديثاً أحد « صناع السياسة » فى الولايات المتحدة — وهو دين أتشسون — يجشم نفسه مشقة عرض سياسة بلاده على جماعة إيطالية من هذا النوع ، ولو أنها لم تكن ذات مقام مرموق بين الجماعات « الدولية » . وكان السياسى الأمريكى بدافع من غريزته ، يرى بحق أن زرع البذور فى تربة مهيأة أجدى من تطويحها فى الهواء على الطريق العام .

ومن المبادىء المغفلة غاية الإغفال فى مجتمعنا الحالى أن التفكير يشكل قيمة ثمرتها أضمن وأسرع من أى شىء آخر . ففى هذا العصر الذى أصبح فيه وقت التفكير (وليس فقط الوقت المخصص للتفكير) نوعاً من الترف ، بل والامتياز ، يتمتع الذين يعرفون كيفية استغلاله ويستطيعون استخدامه ، بميزة كبيرة منذ البداية . فإذا دربوا أنفسهم تدريباً منظماً على هذه الرياضة التى تقادمت فى هذا العصر فإنهم يضمنون الجزاء . وعندما تحين لحظة الاختيار ، فإنهم يبتون فى الأمور بالسهولة العظيمة المتاحة لرجل درس كل عناصر الموضوع فترة طويلة ، وليس عليه إلا أن يضعها فى الميزان .

وفى المستقبل القريب جداً قد تجىء القوة الحقيقية فى يسر كثير لا إلى المهيمن على النواحي التقنية الذى يشغله التفكير فى المفعول المباشر للأشياء ، بل إلى زميله العامل فى مكتب الأبحاث ، والذى يتوقع ويخطط (بما فى ذلك أخطاء هذا التوقع والتخطيط) ثم يراهن (مغامراً بالأخطار المحسوبة ، متقبلا إياها فى وعى كامل) .

فما الذى نستطيع أن نجيب به مخططاً يقدر مقدماً ما سوف يثيره خصمه من عتراضات (استعد لها هذا المخطط منذ زمن طويل) ؟ إنه فى هذا الحوار سوف يكون شأنه شأن لاعب الشطرنج الذى يسبق خصمه بخطوة فى اللعب ، ولا يهم إذا

كان أحد غيره هو الذى يصدر القرار فى أمر من الأمور ، لأنه هو الذي أملى هذا القرار .

وننتهى من هذا إلى أن الدولة التى تسبق إلى تنفيذ إصلاح إدارى جذرى سوف يسهل عليها أن تسبق الدول الأخرى . ولُزُوجة الإدارة هى بلا شك ـ فى الحياة الدولية الحالية ـ الخصيصة العامة التى تشترك فيها الدول على أوسع نطاق. وليس هناك ما هو أشد تشابهاً من تصلب البيروقراطية الأمريكية والسوفييتية ، بل إن هـذا التصلب يدخل فى تقديرات هاتين الدولتين الكبيرتين كعامل ثابت .

ولنفرض أن دولة قررت أن تدخل تعديلات عصرية أساسية على جهازها الإدارى ، إنها فى هذه الحال تخصص أموالا لأجهزة التفكير المزودة تزويداً قوياً بما يلزمها من معدات والتى تضع تحت تصرفها الأفلام الدقيقة (الميكروفيلم) والآلات الألكترونيـة ، وأهم من ذلك تمدها بالموظفين المتخصصين وأصحاب الكفايات المتعددة فى الوقت عينه . وهى تختصر الطرق التى تؤدى من التفكير إلى التنفيذ . فإذا تأكد التنفيذ أوتوماتياً تقريباً ، أمكن التحكم فيه أوتوماتياً ،وهذا لا يمنع روح المبادرة التى تكافأ على كل المستويات ، بل الأمر على نقيض ذلك . وتستبعد اعتبارات أقدمية الخدمة والراحة الشخصية ، ولا يقام وزن إلا للكفاءة المهنية التى يكون معيار الحكم عليها ما تثمر من نتائج ، لأن العمل يُفصل فصلا تاماً عن الدرجة الوظيفية .

وقد يقول قائل إن هذا النظام سيكون غير إنسانى وليس ثمة شىء أقل صحة من هذا الزعم ؛ فالإنسان يفضل أن يكون مرتبطاً بـ « خلق » أو إبداع جماعى ـ حتى إذا تطلب منه ذلك مجهوداً أكبر ـ من أن يكون طرفاً مستقبلا ، سلبياً فى نظام لا يفهم أهدافه النهائية

ولا شك أنه فى هذا الوضع لا يستطاع تجنب الخلافات الشخصية والنزاع حول الاختصاصات ، وكلاهما مضيعة كبيرة للجهد ، غير أن هذه الخلافات يمكن الحد منها بالسماح للخدمات المتناظرة بأن تتنافس ،وهذا لا يمكن تنفيذه فى إدارة مثقلة ،ولكن

يمكن تحقيقه تماماً إذا كانت الإدارة خفيفة الأعباء ، وكانت طافية فوق مهامها لا غارقة فيها ، عملا بالمبادئ التعليمية التي كان ينادي بها أبو باسكال .

والدولة التي يكون لديها من الجرأة ما يمكنها من تحقيق هذه الثورة تستطيع أن تحرز النصر . وتصدق هذه الاعتبارات بالقدر نفسه ، إن لم يكن بقدر أكبر ، على البلدان النامية . ذلك أن تقدمها الاقتصادي و الاجتماعي يرتبط كل الارتباط بإرساء جهاز إداري كفء أسفل الجهاز الأعلى ، لأن أي تعاون تقني لا يقوم على تعاون إداري متبادل على درجة كبيرة جداً من التقدم مصيره الفشل . والميزة الوحيدة التي تتمتع بها الدول الجديدة هي خلوها من التقاليد الإدارية ، فهي تستطيع أن تخط تقاليدها على صفحة بيضاء . ومن سوء الحظ أنها ، فيما يبدو لا تتنبه كثيراً لوجود هذه الورقة الرابحة في يدها ، فتجتذب لعبة السياسة صفوة رجالها أكثر مما تجتذبهم التلمذة الصارمة والدراسة الجادة لأساليب إدارة الدولة الحديثة .

أما الدول القديمة ، المثقلة بالتقاليد الموروثة عن قرون من الإدارة ، فإنها لاتبدى أى تعجل في تغيير جلدها . ومع ذلك فإن مستقبلها رهن بهذا التغيير . ولكن من هو ذلك الفرد ، ومن هي تلك الأمة ، التي أتيح لها من الحكمة ما يدفعها إلى تضحية هدوئها الحاضر في سبيل خير يتحقق في المستقبل ، مهما كان أكيداً ؟

ولاشك في أن هذا الانقلاب سوف يثير مشكلة الطريقة التي تتبع في اختيار الزعماء السياسيين ، ويثيرها بصورة أكثر حدة حتى من صورتها الحالية . فالواقع أن التصلب الإداري في النظام السائد الآن في كل مكان يلعب دور جهاز امتصاص الصدمات . فالزعماء السياسيون ، سواء كانوا برلمانيين أو غير برلمانيين (وحتى إذا لم يكونوا برلمانيين فإنهم يحسبون للبرلمان حساباً) يسلكون طريقاً وسطاً بين مطالب البرلمان وتحفظات الإدارة ، ومن السهل عليهم أن يضربوا هذه السلطة بتلك ، وبذلك يوجدون بينهما تعادلا .

وما إن تولد الإدارة الدينامية الفعالة حتى يتغير كل شيء ، ويصبح من الضروري

جداً أن توضع هذه الإدارة تحت الرقابة لمنعها من أن تضحى بكل شىء فى سبيل الحماسة التكنوقراطية . ومن تلك اللحظة فصاعدا يجب أن يكون فى استطاعة الزعماء السياسيين لا التغلب على المقاومات وضروب السلبية فحسب ، بل توجيه القوي إلى العمل ووضعها فى مسالكها الصحيحة . وفى الدولة التى جددت جهازها الإدارى يجب، فيما يبدو أن يكون الزعماء السياسيون إما من كبار الموظفين السابقين ، وإما من مديرى المشروعات القومية الكبرى (المؤممة أو شبه المؤممة أو الخاصة) . فأمثال هؤلاء هم وحدهم الذين يعرفون كيف يفرضون إرادتهم على الموظفين المزودين بالوسائل الحديثة والذين تملؤهم الرغبة فى الفعالية ، وهذا مشروط بطبيعة الحال بأن يكونوا على استعداد للتصدى لمغامرة الانتخاب . ذلك أن الوزير الموظف ليس له ألبتة من النفوذ على مرءوسيه مثل ما للرجل الذى ينتخبه الشعب ، فهو يفتقر إلى مكانة المحارب المنتصر، وتعوزه «المسحة المقدسة» التى تضفيها الأصوات الانتخابية . أما رجل الأعمال فهو أحوج إلى مساندة الشعب وتأييده، خصوصا لأنه فى كل بلد (فيما عدا الولايات المتحدة) يصبح دائما موضع شك بأنه يخلط ، حتى بحسن نية ، بين الصالح العام وبين صالح الشركة التى ينتمى إليها .

وهناك علامات واضحة الآن على تفضيل الرجل التقنى على الرجل السياسى ، وليس قطاع الإدارة السياسية بالقطاع الوحيد الذى يتأكد فيه التعلق بالكفاءة والجوانب الواقعية الملموسة .

وقد درج الناس اليوم على أن يشيدوا الآمال الكبار فى كل بلد على ما يسمى بالقوى الحية للأمة ، غير أن هذه القوى ليست حية بالدرجة التى يتصورها الناس، فالتصلب فى نقابات العمال يعادل التصلب فى الجهاز الإدارى من نواح عدة .

ولا شك أنه من الأوهام الكبرى الرغبة فى أن نزج فى المعارك السياسية بتشكيلات رباطها الحقيقى هو الحساسية الأساسية ضد الأيديولوجية .

ومن الناحية الأخرى فإن الشىء الذى لا جدال فيه هو أن تغييرات أساسية

عميقة تفعل فعلها داخل هذه التشكيلات أو التجمعات ، وذلك بسبب الأسلوب الجديد الذى تنتهجه الأجيال الصاعدة فى معالجة المشكلات . فهذه الأجيال لا تقدم الاعتبارات التقنية على غيرها فحسب ، بل تقيم الوزن أيضاً للاعتبارات الاجتماعية والأسرية . ففكرة البيت التى نبذتها الفردية الفوضوية التى سادت فترة مابعد الحرب العالمية الأولى ، هى بسبيلها الآن ، وخاصة بين الطبقات العاملة ، إلى أن تصبح حجر الزاوية فى الحياة الاجتماعية . ولقد بدأنا فقط نشعر بنتائج هذا التحول . وسوف تضطر القوة فى كل مكان إلى أن تحسب حساباً لهذه الظاهرة ، وتشدد على الجوانب الأسرية والصحية والتعليمية والثقافية فى برنامجها . ولسوف يوجه «مشروع الانعاش» الجديد إلى النهوض بالأسرات ، وتعليم الكبار وتجديد نظم التعليم .

قال فيشته فى ١٨٠٧ بعد سنة من موقعة يينا : « لقد خسرنا كل شىء، ولكن بقى لنا التعليم. » لقد كان هذا التلميذ الحر من تلاميذ كانت يرى فى التعليم وسيلة لإيقاظ ألمانيا وإقامة الأمة على قدميها مرة ثانية، فكتب يقول : «إن الأمة التى تحل بالممارسة الحقيقية مشكلة تعليم الرجل المثالى ، هى وحدها التى تستطيع أن تخلق دولة كاملة». وهذا الرأى يكمل ما قلناه من قبل عن الإصلاح الإدارى ، فإن هذا الإصلاح لا معنى له إلا فى إطار إعادة تشكيل النظام التعليمى كله ، أى إعادة تشكيل كل المعاهد التى تعد مستقبل الأمة ، غير أنه من الصواب ، فيما يبدو ، أن نقلب الجملة التى قالها فيشته ، ونعطى للأمة مكاناً مقدماً على مكان الدولة .

ولقد عبر عن هذا الرأى Ortega y Gasset [1] خير تعبير حيث قال : « يدل التاريخ على أن حيوية الأمم ، لا ما يبلغه شكل الدول من كمال ، هى التى تنتصر » . ومن ثم فالأمة لا توجد من أجل الدولة ، بل الدولة من أجل الأمة .

ومن الخير أن تقوم الدولة بإصلاح إدارتها ، فالأمة كلها تستفيد من تجديد هذه الإدارة الهامة . ولكن أهم من ذلك إعداد موظفى الدولة إعداداً وافياً .

---

(١) Ortega y Gasset ; Le Spectateur tenté .

ومن المؤكد أنه لايكفى فى هذا أن يكون هناك تنظيم حكومي جيد ، إذ من الضرورى أن تتعاون الصفوة كلها على تحقيق هذا الغرض ، وهنا تظهر حقيقة مؤلمة، بل محزنة ، هى هذا التنحى الذى نلحظه فى الصفوة من المثقفين .

ذلك أنه فى مجتمع علمى كهذا الذى نعيش فيه ، مجتمع فيه المعرفة هى مصدر قوة ، يمكن أن يُغرَى أهل الفكر ، أو العلماء كما يسميهم الناس ، بالقيام بدور بارز في المجتمع ، ولكنهم لايقومون بهذا الدور ، والخطأ فى هذا يقع على عاتقهم ، على عكس ما يقولون ، وعلى عكس ما يعتقد معظم الناس . ذلك أنهم لوقوعهم فى حبائل الروتين الجامعى ، والأطماع الأكاديمية والأهواء السياسية (كتلك التى تعبر عنها الجرائد اليومية والأسبوعية على أدنى المستويات) لم يعودوا يشكلون طبقة قيادية فى بلادنا . ولقد نبذوا (ونأمل أن يكون ذلك بصورة مؤقتة) هدوء البصيرة الصافية . وهم يعتقدون أنهم يؤدون عملا بتوقيعهم البيانات وإدلائهم بالأحاديث ، وأصبح تأثيرهم على قرارات أصحاب القوة فى حكم العدم ، بالضبط لأنهم يتطلعون إلى القوة ، أو قل إلى مظاهرها .

ومن الممكن أن يكون دورهم كبيراً لو أنهم انصرفوا بكليتهم إلى البحث عن الحقيقية وتأكيد كيانها . فالتعبير عن الحقيقة بصورة بسيطة ، كما تتراءى لعقل أمين موضوعى شيء له قيمة ديناميكية . فلماذا يحرم المرء نفسه ويحرم الآخرين من هذه المتعة المشروعة ؟ إن الخيانة التى يرتكبها العلميون أنهم لا يأبهون بالحقيقة ، وأن حبهم لها قد اضمحل .

وهذا لايعنى أن هذه الحال سوف تدوم . وإذا ماتوقفت فإن مشكلة القوة فى مجتمعاتنا سوف يعتورها تعديل عميق. ذلك لأن الحكومة سوف تضطر إلى أن تحسب حساباً إلى أبعد الحدود للرأى المستنير . وسوف تستمد الاستنارة من هؤلاء النخب الممتازة الذين يصدرون أحكامهم دون تحيز (ولا يعنى هذا أنهم يفعلون ذلك فى غير اكتراث) فى الموضوعات التى تدخل فى دائرة اختصاصهم . وجريدة كجريدة

الإيكونومست تبين إلى أى مدى يمكن أن تبلغ خصوبة كتابات لفيف من المحررين الممتازين ، الذين لا يوقعون مقالاتهم ، والذين تتملكهم الرغبة فى تقصى الحقيقة لا فى النجاح عن طريق الإعلان عن النفس . وإنا على استعداد للرهان على أن مالياً كبيراً فى مصرف مانهاتان ، أو قطباً فى وزارة الخارجية الأمريكية ، يعلق من الأهمية على مقالات الإيكونومست التى تشخص المشكلات والتى لاتحمل توقيعاً ، أكثر مما يعلق على المقالات البراقة التى يكتبها صحفى « عصرى » من محررى الافتتاحيات .

ومن طبيعة الأشياء أن نعود إلى ما قلناه من أن القوة لابد أن تكون تحت تصرفها أجهزة للتفكير . ولايهم كثيراً أن تكون الأجهزة جزءاً منها أولا تكون ، مؤيدة لها أو مناهضة ، فالتعدد فى هذا الشأن شىء ضرورى ، وليس هناك ما هو أعظم خطراً وأكثر مدعاة للسخرية من المفكرين الرسميين ، غير أن مصلحة القوة ، أو قل أهم مصلحة ذاتية لها ، أن تنمى فى كل مكان ، وعلى كل المستويات ، الميل إلى التفكير ، وممارسته ، بل والشغف به .

والتفكير هو الوسيلة الوحيدة التى وجدها الإنسان حتى الآن لتنمية ذكائه ، والذكاء هو السلعة الوحيدة التى لا تثير وفرتها أية مشاكل مطلقاً . ومن ثم فإن واجب كل إنسان قد أصبح واضحاً ، ألا وهو « فلنعمل على أن نفكر تفكيراً جيداً » .

وليس من المرغوب فيه أن يصبح الفلاسفة ملوكا ، إذ لو حدث ذلك لما أتيح لهم وقت للتفكير الفلسفى . غير أن الفلاسفة إذا ازداد عددهم (وفى التحليل النهائى يستطيع كل إنسان بل وينبغى عليه أن يأمل فى أن يصبح فيلسوفاً) ، وإذا ماتوخوا التفكير الفلسفى بدلاً من الجدل ، فليس ببعيد أن يجىء يوم يصبح فيه الملوك أنفسهم فلاسفة ، ربما دون أن يدروا .

جوفري ديمازديه :

الجماهير والثقافة والفراغ

ترجمة : محمد علي أبو درة

فى المجتمع القائم على المبادئ الديمقراطية والمزود بأساليب الإعلام القوية يصبح من الأمور المحتومة التى لا مناص منها إسهام الجماهير فى الحياة الثقافية ، والعناية بوضع المصنفات التى تلتئم مع حاجات هـذه القاعدة الجماهيرية العريضة الجديدة وإشباع رغباتها . ويكون هذا التأليف وذاك الإسهام واسعى المدى إلى حد ما ، كما يكون العمل الثقافى الذى ينشر أو يخلق ذا مستوى عال نسبياً . ولـكن كل المجتمعات الحديثة تواجه هذه المشكلة كل على طريقته الخاصة ، مهما كان من أمر الأيديولوجية المسيطرة أو مستوى التطور التقنى فيها[1] .

والمجتمع الديمقراطى الصناعى ، فى كل مرحلة من مراحل نموه الاقتصادى ، ليفتش عن محتوى ثقافته الشعبية وعن شكلها . أما فى البلاد المتخلفة (النامية) وفى أثناء عملية التصنيع حيث يكون المقام الأول لمحاربة الفقر والمرض والاعتقاد التقليدى بالقضاء والقدر ، فإن من الأمور الجوهرية الأساسية تطوير ثقافة جديدة ، حتى يتيسر للجماهير أن تشترك اشتراكا جاداً فى عملية التحول الاقتصادى والاجتماعى فى حياتها .

ويحدد نمو الثقافة الشعبية فى البلاد المتقدمة التى بلغت مستوى الإنتاج والتعليم

---

(١) ففى المجتمع الرأسمالى ــ كالولايات المتحدة الأمريكية مثلا ــ تبدو الثقافة الجماهيرية ، حتى فى المستوى البدائى ، للـكثير من علماء الاجتماع وكأنها دليل أو إشارة الى يقظة جمالية كبيرة بين الطبقات التى كان لزاماً عليها فيما مضى أن تتقبل ما يدخر لها أياً كان نوعه ، والتى لم يكن لها ــ عملياً ــ مجال للتعبير أو إدراك الناحية الجمالية . أما قادة المجتمع الاشتراكى ــ كالاتحاد السوفييتى مثلا ــ فيقولون إن الثقافة لا تكون راسخة أصيلة قابلة لنمو هادىء غير محدود إلا إذا أصبحت جماهير السكان جميعاً جزءاً لا يتجزأ من الـكيان الثقافى .

الذى وصلت إليه غالبية الأمم فى أوروبا — يحدد الفارق الثقافى بين الفنان وعامة الشعب ، أو بين المتخصص والفرد العادى ، أو بين طبقات المتعلمين وغيرهم . ويستطيع هذا العامل وحده أن يؤدى إلى الإطالة فى عمل المدرسة وإلى تعديله ، وإلى بعث الاهتمامات المثيرة فى وجه الدعاية الشديدة التبسيط وفى وجه الإعلان المقتضب ، كما يحفز الأفراد إلى الإسهام الجاد النشيط فى الحياة الثقافية والاجتماعية ، وإلا كان لزاماً على حكومة الملهبين والفنيين أو حكومة الأقلية أن تدعم سلطانها .

وفى المجتمع الذى اجتاز مرحلة التصنيع تصبح الثقافة الشعبية ضرورة أشد إلحاحاً ، فلن تكون هناك المشاكل التى سبق ذكرها فحسب ، بل يضاف إليها مشاكل أخرى جديدة . فإنك إذا أشبعت الحاجة إلى الطعام والكساء والراحة والتسلية لدى ثلاثة أرباع السكان ، ربما كان السمو بالتطلعات الثقافية لهؤلاء المستهلكين شرطاً أساسياً لمنع « مجتمع الرخاء » من أن يدفع بالإنسان إلى عالم لا تتحكم فيه سوى القيم المادية .

ويتساءل علماء الاجتماع من أمثال ريسمان « ما الهدف من الرخاء أو الوفرة ؟ » . ويحذو حذوهم عدد كبير من رجال الاقتصاد : أليس من الواجب أن تقوم بالحد من فوضى الإعلانات وتوجيهها والسمو بها حركة قوية دائمة تهدف إلى التحرير الثقافى للجماهير ؟ تلك هى المسألة التى تضفى على الثقافة الشعبية أهميتها الأساسية فى المجتمع الموجه إلى الاستهلاك ومن ثم تظهر الثقافة الشعبية فى كل المجتمعات الصناعية والديمقراطية شيئاً ممكناً ، وضرورة ، وقيمة من القيم ، فى وقت معاً .

ولكن كل أولئك الذين يسعون إلى تثقيف العمال فى حياتهم اليومية قلما يربطون بين نشر الثقافة وبين أوقات فراغ الجماهير . ومع ذلك فإن مشكلة شغل الفراغ فى غير أوقات الدراسة داخل المدرسة وفيما بعد المدرسة ، هى التى تحدد ، ولسوف تحدد أكثر فأكثر ، الثقافة التى يعيشها مجتمع الجماهير . وقد يكون التحليل الموجز لهذه العلاقة — التى غالباً ماتهمل — مفيداً .

وكثيراً ماأقيم الدليل طوال قرن من الزمان أو أكثر على أن وصول الثقافة إلى الجماهير يتطلب إنقاص ساعات العمل ، ذلك أنه من المتعذر تحصيل الثقافة الحديثة أو تطويرها وتنميتها عن طريق ممارسة الواجبات اليومية فقط ، سواء كانت هذه الثقافة عملية أو علمية أوفلسفية أو فنية، لأنها تستلزم جهداً للتحصيل والخلق والإبداع،وهذا بالضرورة يتطلب وقتاً . ولما كانت ساعات المدرسة تزداد قصوراً عن كسب المعرفة والقدرات الضرورية فى عالم يشتد فيه التعقيد يوماً بعد يوم ، ويعتريه التغيير أسرع فأسرع ، فقد أصبح من الضرورى فى مثل هذا العالم أن يكون لدى الإنسان وقت يتحرر فيه من التزامات العمل وغيرها،ومع ذلك فإن هذا الشرط الذى لامحيص عنه هو نفسه غير كاف ، فكلنا يعلم أن الفراغ ليس وقتاً حراً فحسب ، أو وقتاً مخصصاً ، أو « فترة للتنمية الإنسانية » ، بل هو أيضاً مجموعة معقدة من أنشطة مبهمة ترتبط بها نماذج وقيم تحدد ، إلى درجة ما ، مضمون الثقافة الشعبية ذاته .

وكل إسهام إيجابى فى الحياة الثقافية بالنسبة للفرد العامل ، وبعبارة أخرى ، كل نشاط أو جهد خلاق يبذل لاستيعاب أية أعمال ثقافية مهما كانت طبيعتها ، إنما هو لون من نشاط الفراغ . ومن ثم يدخل فى حلبة المنافسة مع سائر الألوان من أنشطة الفراغ ،وخاصة ألوان الراحة والترويح . وإنك لتجد فى الحياة الثقافية للجماهير أن مشاهدة مسرحية ، أو قراءة كتاب فى الأدب ،أو دراسة شىء من العلوم المبسطة ، كل أولئك أنشطة فراغ من نوع رياضة المشى والهوايات الميكانيكية وممارسة لعبة من الألعاب والرقص والرحلات . فإن كل هذه تشترك فى أنها أنشطة عاشها الفرد ، ولا يتعلق أى منها بالتزام أساسى ، مثل العمل أو تعليم الأطفال . ولا ينظر إليها أساساً على أنها تدر مالا ، بل على أنها مجلبة للانشراح والسرور ، ويمكن أن يحل أى منها مكان الآخر تبعاً للظروف أو الهوى . وإنك لتجد ــ حتى فى المجتمع الذى يستثير أقصى الجهد فى النمو الذاتى ـــ أن الهوة تكون فى الغالب كبيرة بين مقاصد القائمين على الدعاية أو تعليم الشعب وبين الاتجاهات الحقيقية للمواطنين . فالدولة السوفيتية تبذل جهداً جباراً فى نشر المصنفات الأدبية بين الشعب، وقد يستبعد مؤلفون بعينهم ،

ولكن مؤلفات هوجو وبلزاك وشكسبير توزع فى أعداد ضخمة تسترعى الأنظار . ولكن كم عدد قرائها ؟ وكيف يقرأونها ؟ . وتجيب صحيفة « كروكوديل » اللاذعة عن ذلك بقولها : إن استعمال الكتب يختلف اختلافاً بيناً ، فكثير من الناس يقرأون الكتب ليتعلموا منها شيئاً ، ولكنها تخدم أغراضاً كثيرة عند الآخرين — فمنهم من يعلى بها قوائم الموائد ، ومنهم من يبدأ بها إشعال النار ، وهكذا ... وهذه دعابة من صحيفة كروكوديل ، ولكن إحصاءات التوزيع لا تشير بشىء إلى كيفية استخدام الجماهير للكتب الثقافية . وتوضح بعض البيانات الاجتماعية عن أوقات الفراغ لدى السوفييت أن من ٢٥ إلى ١٠٠ ٪ من الفراغ يخصص للنشاط الخالص البسيط ، وأن جزءاً منه يشغل باستضافة الضيوف ، وأن الفراغ — رغم سياسة التوجيه — أبعد ما يكون عن استخدام الجميع له وسيلة للتنمية الثقافية . أما آثار الفراغ فى الولايات المتحدة فهى أشد تعقيداً . ومن رأى معظم علماء الاجتماع أنه كلما عظمت حرية الاختيار فى مجتمع وقوى ضغط الإعلانات التجارية الرخيصة فى الوقت ذاته ، فإن قلة من المواطنين هى التى تسهم إسهاما جديا فى الحياة الثقافية ، وهذا هو السبب فى أن المسح البالغ الأهمية الذى يجرى الآن عن « تعليم الكبار » قد اتخذ من الفراغ نقطة ارتكاز فى البحث .

وليس مدى مفعول الفراغ فى ثقافة الجماهير مقصوراً على هـذا وحده ، فإن ما يمارس من ثقافة هو إلى حد ما طريقة سلوك المجتمع أو الفرد . وفى دراسة هذه العملية نجد النماذج والمثل والقيم التى تشكل نقط الانتقال فى المجال الثقافى ، وهذه النقط مرتبطة بأنماط المعرفة ، عملية أو تقنية أو فنية أو فلسفية ، وهى تختلف اختلافاً تاماً فى مستويات نوعيتها . ويختلف تطور أو نمو هـذه الأنماط والمستويات تبعاً للأفراد والطبقات والمجتمعات . وقد تشكل كل أنشطة الحياة اليومية ، حقيقية كانت أو خيالية ، أساس مثل هذه الحياة الثقافية . وقد تكون عوناً على النمو الثقافى . ولكن لأنشطة الفراغ من بينها — وهى التى يتزايد عددها وإغراؤها وسحرها —

ضغطاً خاصاً . وقد رأينا أن ربع عمال مدينة آنسى Annecy تقريباً يشتغلون بالأعمال التى تتركز حول أنشطة الفراغ . ويذهب د. ريزمان D. Reisman و هـ . ولينسكى H. Wilensky إلى أن عدد العمال الذين يستخدمون فى أعمال تتصل بنشاط وقت الفراغ سيتزايد حتى فى مرحلة من التصنيع أكثر تقدماً . ويمكن أن نتساءل فى النهاية : إذا كان القادة السوفييت قد بذلوا هذا الجهد الجبار فى تنظيم أنشطة الوقت الحر وفى الربط بين مصلحة العمل وبين التسلية والترويح ، أليس ذلك لأنهم يعترفون بالقوة الخاصة للفراغ فى الحياة الشخصية للشعب ، وفى أهم المداخل التلقائية للثقافة ؟ وتميز مجموعتان من أحدث مجموعات المقالات فى علم الاجتماع فى أمريكا بين فراغ الجماهير وبين ثقافة الجماهير على مستوى الأنشطة . وليس هناك ما يبرر هذه التفرقة التى تعلل بالخلط السائد بين الفراغ والتسلية ؛ فهى فى الكتابين تؤدى إلى مفارقات عجيبة ، فالترابط الثقافى مثلا مندرج مع فراغ الجماهير ، ولعب الورق مندرج مع الثقافة الجماهيرية . . . والكتابان يعللان هذا بأنه فى مستوى الأنشطة يتعذر وجود معايير بسيطة للتفريق أو التمييز . والواقع أن كل الأنشطة التى جرت دراستها فى الكتابين هى أنشطة الفراغ : مثل لعب الورق أو الانتساب إلى النوادى أو قراءة الكتب أو مشاهدة الصور المتحركة . فكل من هذه الأنشطة له طبيعة ثقافية ، والثقافة الشعبية تختلط فى جزء كبير منها بفراغ الجماهير : « قل لى كيف تقضى أوقات فراغك ، وأنا أنبئك بماهية ثقافتك » .

وأخيراً ، قد لا يكون فى مجال الثقافة الشعبية مشكلة أصعب أو أهم من مستوى النوعية . ونحن نرفض ما تسلط على الأذهان من حكم « قبلى » بوجود تناقض بين الثقافة الإنسانية والثقافة الشعبية . والواقع كما يقول شلز Shils : أن المشكلة هى مشكلة « الثقافة فى مجتمع جماهيرى » ، لأن الثقافة فى مثل هذا المجتمع عبارة عن مركب من مستويات مختلفة تتداخل بعضها مع بعض فى كل الطبقات وفى كل البيئات . ومن ثم كان علماء الاجتماع ، الماركسيون والليبراليون (الأحرار) على حد سواء

يعتبرون بحق أن الثقافة الشعبية فكرة « إنسانية وسيسيولوجية » فى وقت معاً . وهذا يفسح المجال للسؤال الذى نراه فاصلا ، وهو : ما هى درجة تغلغل المؤلفات الثقافية الحديثة والقديمة فى المعايير الثقافية للجماهير ؟ وعندما تصل الثقافة إلى جمهور أكبر ، ألا تكون مهددة بالفن الرخيص أو العلم الهزيل أو الأخلاقيات التقليدية أو الفلسفة التافهة ، مما يمكن أن يباع أو يوزع بسهولة أعظم على عدد أكبر من الناس ؟ . إن هذه المخاوف ليشترك فيها معظم علماء الاجتماع الأمريكيين الذين يحللون « الثقافة الجماهيرية » .

وعلى الرغم من الجهود المنظمة التى تبذل فى الدول الاشتراكية لتعليم الجمهور الذى تزدحم به المتاحف (يزور المتحف واحد من كل ثلاثة من الأهالى فى المدينة البولندية) والذى يحقق تداولا هائلا لروائع الأدب ، ألا يقترن « الفن للشعب » فى هذه الدول بالتدنى بمستوى الإنتاج الفنى والأدبى ؟. وكثيراً ما استنكرت مؤتمرات الأدباء فى الدول الاشتراكية منذ ١٩٥٦ هذا الهبوط بالثقافة . أما فى فرنسا فإن النضال ضد «الثقافة الشعبية المتدنية » هو موضوع لا ينقطع البحث فيه بين الجماعات التى يعنيها أمر التعليم الشعبى . ومن ثم نجد أن مشكلة مستويات الثقافة الجماهيرية قائمة فى كل مكان ، رغم تنوع الملابسات الاجتماعية والأيديولوجية . وإذا كان لهذه المشكلة أن تحل حلا فعلياً فمن المحتمل كثيراً أن يكون فى معايير الفراغ نفسها حيث تكمن المشكلة .

من أجل هذا يبدو من الأهمية بمكان أن نبدأ بتحليل المحتوى الحقيقى والممكن لأنشطة الفراغ الأساسية للجماهير فى مجتمع معين إذا أردنا أن نحدد المستويات الحقيقية والممكنة لا المثالية للثقافة الشعبية فيه . وخلاصة القول إن جميـــع البلاد الاشتراكية والرأسمالية تواجه مشكلات كبيرة بازدياد الفراغ . وتنبع المشـكلات فى الأولى (الاشتراكية) من سياسة استبدادية فى تطوير الجماهير ، أما فى الثانية فإن المشكلات تنشأ من عدم وجود سياسة على الإطلاق ، الأمر الذى يطلق العنان لتسلية

غير هادفة تزدهر على مستوى تجارى . والذى يحدث الآن هو أن كل البلاد تقابل مشكلة أساسية وهى مسألة « مدنية وقت الفراغ » ، مهما اختلفت مستويات تطورها التقنى ، ومهما اختلف أو تعارض كيانها الاجتماعى . ويمكن أن نصوغ المشكلة على النحو الآتى :

« كيف يتيسر لمجتمع أصبح الفراغ فيه حقاً لكل فرد، كما ينحو الفراغ فيه إلى أن يصبح ظاهرة جماهيرية أكثر فأكثر ، كيف يتيسر لمثل هذا المجتمع أن يهيء الفرصة لكل فرد مهما كان من أمر مولده أو ثروته أو تعليمه ، ليصل إلى أمثل توازن يختاره بمحض إرادته بين حاجته إلى الراحة ،والتسلية ، والإسهام فى الحياة الاجتماعية والثقافية ؟ » .

ومن رأينا أنه لا توجد مشكلات أهم من هذه بالنسبة لمستقبل الإنسان فى المجتمعات الصناعية والديمقراطية ، لأن مضمونها خطير . ذلك أن أهداف التطور الاجتماعى والاقتصادى واضحة نسبياً ،ولكن ما هى أهداف التطور الثقافى بالنسبة لمجتمع تتوصل فيه الجماهير إلى الفراغ شيئاً فشيئاً ؟. إننا نتحدث عن المنظمات اللازمة لتقدم الديمقراطية الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية أو التعليمية ، ولكن مثل هذا التقدم يفترض إسهام المواطنين ، وهذا الإسهام نفسه يتضمن اهتمامهم بالمعرفة وبالقيم المتعلقة بها ، وصرفهم جزءاً من فراغهم فى الإلمام بالمؤلفات التى تعالج أساليب الصناعة والعلوم والفنون . فواضح إذن أن إشاعة الديمقراطية فى السلطة والتنظيم والبت فى الأمور جزء لا يتجزأ من إشاعة الديمقراطية باستمرار فى المعرفة ،وليس يكفى أن نقول إن قيام المجتمع بتوجيه الإنتاج والاستهلاك ضرورى لنتجنب « مدنية الآلات » والنظريات التى ظهرت بعد الاقتصادى كينز ، كما فعل جولبريث ضرورية ، ولكنها غير كافية لخلق حضارة أكثر إنسانية . كذلك لا يكفى أن نضع التوسع فى التعليم فى عداد الأهداف الاجتماعية ، وإن كان هذا ضرورياً . والحق أن الارتفاع بمستوى فراغ الجماهير يرغمنا على مواجهة هذه المشكلة الكبرى ، مشكلة ديمقراطية الثقافة فى

هذا النصف الثانى من القرن العشرين . فالديمقراطية الثقافية لا تقل أهمية عن الديمقراطية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وهى تتأثر بها وتؤثر فيها بدرجة كبيرة . ونحن نقف أمام مشكلة ديمقراطية الثقافة أشد حيرة وعجزاً ، لأنها مشكلة أحدث على الأقل إذا أخذت فى جملتها .

واليوم تثار مشكلة النمو الثقافى لمجتمعنا الجماهيرى فى جو يسوده التفكك والضعف. ومن المرغوب فيه على التحقيق أن يكون هناك فوارق فى أشكال العمل الثقافى وفى وسائطه ، (كالخدمات والجماعات والرابطات والمواصلات) ، فالديمقراطية لا يمكن إلا أن تكون تعددية وإلا ناقضت نفسها ، ولكن لا محل للحديث عن « الحرية » حيث لا يوجد إلا التفكك والضعف . وفى معظم الحالات ينتهى مثل هذا الموقف إلى أسوأ أنواع الدكتاتوريات إذلالا ومهانة،وهى تلك التى تنشأ عن المطابقة، والضعف ، وعن الإنتاج الثقافى الذى يمكن أن يباع بسهولة للجماهير التى وجهت إلى الاهتمام به توجيهاً كافياً ، والتى لم تنل من التعليم حظاً تطالب معه بمستوى ثقافى أعلى فى التسلية أو الإعلام .

ولا تستطيع العلوم الاجتماعية حتى الآن أن تصوغ أو تبين القرارات الاجتماعية البديلة فى مواجهة هذه المشاكل ، ولكن من حقنا وفى إمكاننا أن نعرض هذه المشاكل فى صيغ جديدة أكثر التئاماً وتكيفاً مع الوضع الحاضر . وليس أمامنا من سبيل للخروج من الأزمة الحالية التى تتأثر بها ديمقراطية الثقافة إلا فى تحالف بين الخيال المبدع الخلاق وبين الدقة العلمية . ومن العبث أن نأمل فى أن عملا من الأعمال حتى ولو كان مخططاً ، يمكن أن يحسم الأزمة ، إذا أخذنا فى اعتبارنا حالة التفكير فى هذا الموضوع الآن . ولا يمكن الاستغناء عن برنامج قوى من المحاولات الجريئة فى العمل الثقافى يطبق على كل الناس فى كل قطاع ــ برنامج يسير جنباً إلى جنب مع جهد جبار فى الأبحاث الأساسية . ومبلغ علمنا أن هذا المنطلق شاق عسير . ولسنا نرى طريقاً آخر يذهب بنا إلى أبعد من مجرد التشدق والتأكيد على

أن « لكل مواطن فى الديمقراطية الحق فى الثقافة » فى الوقت الذى نسلم فيه بأن المعرفة الفنية تظل امتيازاً للفنيين ، والإدارية للإداريين ، والفنون والمعارف الذهنية للفنانين وأصحاب العقول الراجحة الذين يعيشون فى عزلة عن الجماهير . ولا تقتصر المشكلة فى رأينا على مجرد وصف أبرز المميزات « للثقافة الجماهيرية » التى تنتجها بصفة عامة بعض « الصيدليات » التجارية . بل يجب أن يدرس الواقع الثقافى الذى تحقق كما يدرس معه ما يمكن تحقيقه ، بحيث لا تقتصر الدراسة على السلوك ، بل يجدر أن تشمل الحاجات . وينبغى أن يهيئ علم الاجتماع الثقافى لتحول فى الاتجاه ، مثل ما فعل الاقتصاد السياسى حديثاً ، فى كونه أصبح يهتم بالتوجيه والتنبؤ أكثر فأكثر . ودراسة التنمية الثقافية — مثل دراسة التنمية الاقتصادية — ينبغى أن تبعث فى جميع الدول الكبيرة الحديثة قوة الخلق والإبداع الجادة فى معاهد البحث التى تعمل بالتعاون الوثيق مع المنظمات التى تعنى بالتوقع والتخطيط ، ومع كل القائمين على العمل الثقافى : كالمدرسة ، وأجهزة الإعلام ، وأجهزة تشكيل الجماهير ، والمعاهد والرابطات المتصلة بأوقات الفراغ ... الخ .

ويجدر أن تنشر نتائج أبحاث العمل الثقافى هذه على أوسع نطاق بين الناس عامة بشتى الوسائل . فالنشر هو الرباط الديمقراطى بين المبدعين والمتخصصين والجماهير ، وهو الشرط الأساسى لديمقراطية الثقافة ، ومن ثم يكون من الطبيعى أن تدفع الديمقراطية الثمن الملائم لهذا البحث الجدى وللاستمرار فى نشر نتائجه . وقد جرى الحديث حول التكلفة الاجتماعية للديمقراطية ، ولابد من التحدث كذلك عن تكلفتها الثقافية . والزيادة فى الاعتمادات المدرسية — كما قلنا — ضرورية ، ولكنها غير كافية . ويجب أن يحسب حساب تكاليف جميع أنواع النشر ، سواء فى المنهج المدرسى أو خارجه ، مما هو ضرورى للتنمية الثقافية لمجتمع جماهيرى مما يتناسب مع قيم الديمقراطية ومع قوى المدنية التقنية .

ولقد ركزنا الاهتمام على « قيم » الديمقراطية ، ذلك لأن أعظم وأعجب تقدم فى العلوم الاجتماعية لن يكون بديلا عن الحاجة إلى التدقيق فى اختيار القيم ، إن هذه

العلوم الاجتماعية فى مقدورها — بل ولزاما عليها — أن تنير الطريق أمام هذا الاختيار ، كما أنه فى مقدورها — ولزاما عليها — أن تحرر العمل من ربقة العقلية الرتيبة المتعسفة التى تربط بين هذه القيم وبين الأسرار الغامضة المتنازع عليها ، أو الخرافات البالية ، أو الأساليب المشكوك فى كفايتها ، ولكنها لايمكن أن تحل محل فلسفة القيم أبداً . ومن الصواب أن نتوجس خيفة من أن يكون العمل الثقافى مستلهما أو موحى به من القيم « الشمولية » التى تتعارض مع حرية الضمير الفردى ، فإن تعدد التيارات الفكرية العظمى جوهرى لأية ديمقراطية كاملة . ولكن من المسلم به ، من جهة أخرى ، أنه ينبغى على كل مجتمع أن يشترك فى حد أدنى من القيم العامة المشتركة حتى يستطيع أن يعيش وأن يرقى ويتقدم ، بدلا من تدمير نفسه بنفسه . وفى استطاعتنا بتحليل سطحى سريع لمادة العمل الثقافى ، خاصاً كان أو عاماً ، أن نقرر أنه يوجد حد أدنى مشترك من الثقافة فى الجماعات والنظم ، مهما بعدت الشقة بينها من الناحية الأيديولوجية . ويبدو لنا أنه لكى تكون المشكلة أكثر وضوحاً ، ولتكون معايير التنمية الثقافية أحسن تحديداً بالنسبة لتحقيق ديمقراطية الثقافة التى تحترم الخلافات بين الناس كافة — يبدو لنا أنه من ألزم الأشياء فى هذا المقام أن يجتمع كل القائمين على العمل الثقافى — خاصاً كان أو عاماً — فى « مجلس ثقافى » يمكن أن يقوم لمختلف القوى الثقافية فى البلد بدور على غرار الدور الذى يقوم به مجلس اقتصادى أو اجتماعى للقوى الاقتصادية أو الاجتماعية فى البلد . ألايكون هذا التبادل المستمر بين القوى الأيديولوجية فى كل مجتمع فيما يتعلق بموضوع ظروف التنمية الثقافية المتفقة مع أوقات فراغ الجماهير — أميين وغير أميين — ألا يشكل هذا التبادل فى نفس الوقت حصناً منيعاً ضد الدعاية الشمولية والتفكك الليبرالى جميعاً ، كما يشكل دعامة قوية لإقامة ديمقراطية الثقافة ؟ ألست ترى أن المجتمعات ، شرقية أو غربية فى أوروبا وأمريكا وأفريقية ، فقيرة أو غنية ، اشتراكية أو رأسمالية ، تواجه كل منها بطريقتها الخاصة نفس المشاكل ، مشاكل الدور الغامض الذى يلعبه الفراغ فى التنمية الثقافية للمجتمعات الجماهيرية ؟ .

أنيين جيلسون :

الفوتوغرافيا والجمال

ترجمة : د. أحمد حمدي محمود

عندما دعا سقراط إلى ذلك الفن الشاق ، فن تحديد « التصورات » فإنه بدأ ثورة ما زالت مستمرة حتى يومنا هذا . فهذا الفن عسير جحود، لأنه يحرم الإنسان من متعة الكلام دون علم بالمسائل التي يتحدث عنها ، وهذا ركن أساسي هام من أركان فن الحديث. فلنبدأ إذن بالقول في وضوح أن تأملاتنا التالية لا تهدف إلى إحداث تغيير في التجربة التي انتقلت إلينا . فإن كل المصورين الفوتوغرافيين — من محترفين وغيرهم — الذين يعتقدون بأن من حقهم أن يلقبوا بلقب الفنان ليسوا معذورين إلى حد ما في ادعائهم بأنهم فنانون وحسب ، ولكنهم قد يحتفظون بالحق في القول بأنهم فنانون وفقاً لأي معنى يطيب لهم إضفاؤه على هذه الكلمة . إنما كل الذي نطلبه هنا هو الإذن للفيلسوف المدقق في استعمال الكلمات أن يسأل نفسه : هل تعد الفوتوغرافيا فناً حقاً ، فإذا كان ذلك كذلك فبأي معنى ؟ .

وبالطبع سبق بحث هذه المشكلة بالفعل — بغض النظر عن أهميتها الفلسفية — بواسطة الفنانين من المصورين أو الرسامين[1] ، كما تم بحثها أيضاً في المقالات العديدة التي أنشأها الكتاب الذين ينتمون إلى طائفة « نقاد الفن » أو « مؤرخي الفن » الذين اتخذوا موقفاً مباشراً أو غير مباشر من هذه القضية. على أن الغموض في عناوين المؤلفات الخاصة بهذا الموضوع يكشف عن غموض المشكلة ، فمثلاً قدم للقراء

---

(١) آثرت ترجمة Painters بالرسامين وترجمة كلمة Painting بالرسم خشية حدوث التباس بين هاتين الكلمتين وبين كلمة « تصوير فوتوغرافي » و « مصورين فوتوغرافيين » . [المترجم]

كتاب حلى فى سخاء بعدد وافر من « المستنسخات » تحت عنوان Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours وأى كتاب فى تاريخ الفن يذكرنا بالفنون التشكيلية كالنحت والتصوير ، ولكن فى كلمات العنوان "de Niepce a nos jours" إشارة واضحة إلى التصوير الفوتوغرافى باعتباره فناً من الفنون ، بحيث ينساق العقل إلى الاعتقاد بأنه كذلك ، وإن كان العقل لفوره تقريباً يظل معلقاً ، لأن عرض تاريخ الفوتوغرافيا باعتباره تاريخاً للفن قد افترض سلفاً حل مشكلات مازالت لم تثر حتى الآن فيخيل إلينا أن فى هذا الاعتقاد شيئاً من الضغط والإكراه ويتأكد هذا الانطباع عند قراءة دراسة نقدية جادة جداً لكتاب اسمه La photographie est aussi un art . فما الذى يدل عليه هذا العنوان ؟ إن هذه الجملة — حسب القواعد اللغوية التى تحكم موضع الظرف — تعنى أن التصوير الفوتوغرافى ، فضلاً عن كونه شيئاً آخر ، هو أيضاً فن . ولكنها قد تعنى أن التصوير الفوتوغرافى فن مثل أنشطة إنسانية أخرى . وهو فن بطريقته الخاصة كالرسم مثلاً . وعلينا أن نختار بين المعنيين ولكن الاختيار غير واضح .

ويزداد الخلط بخلط أخر منشؤه الطريقة التى تعرض بها المشكلة . ويجده القارىء فى بعض « كتب الفن » التى يعتمد فيها المتن على الصور الكثيرة ، ويتفاوت سعر الكتاب منها حسب عدد هذه الصور ، وحسب جودتها أحياناً . ويشعر القارىء أنه مطلوب إليه أن يصدر حكمه اعتمادا على الصور المعروضة عليه ، ولكنه يصبح ضحية لوهم ، ذلك أن تلك الكتب التى يطلب فيها إلى القارىء دائماً أن يقارن بين لوحات مرسومة وصور فوتوغرافية لاتتضمن صوراً فوتوغرافية ولا لوحات . فقد حولت كل الأعمال التى تتضمنها هذه الكتب إلى ضرب من «القاسم المشترك» ، لاهو بالرسم ولاهو بالتصوير الفوتوغرافى ، ولكنه الطباعة . إن مايعرض علينا المقارنة ليس إلا صورا فوتوغرافية مطبوعة ، ولوحات مطبوعة . وعلى ذلك فإن ما تقع عليه عينا القارىء ليس إلا نتاج فن ثالث مختلف تماماً عن الفنين الآخرين

قد يكون له مثلهما جمال خاص به ، لأن له قبل كل شيء جوهره الخاص ، هو الطباعة . هذا الفن ، فن الطباعة ، الذى قصدت به الطبيعة أن يكون « نقلا » يحتل — بين وسائط نشر أعمال العقل على نطاق واسع — مكانة كبيرة ، فريدة شبه مهولة ، مخيفة على أية حال . فالناس يطبعون كل شيء : الشعر والنثر والموسيقى — سواء مكتوبة أو معزوفة واللوحات والنحت ، بل والعمارة . والطبعات الحديثة تحتوى — كما يقولون — على مجموعة أعمال ليوناردو دافنشى فى مجلد واحد ، أو على كل سمفونيات بيتهوفن فى ألبوم واحد من المسجلات . وليس أبدع من هذا ولا أكثر مشروعية فى ذاته . ولكن إذا كان النقد يمارس مهمته على هذه المسجلات كأنها أعمال فنية فإنه يضلل القارىء الذى يثق به ويعطيه معلومات خاطئة . فلا يمكن والحالة هذه أن تنصب تأملات هذا النقد إلا على ما تستحيل إليه أعمال فنين متميزين ، كالرسم والفوتوغرافيا مثلا ، حين يتغير شكلهما إلى أعمال فن ثالث هو فن الطباعة ، وهو مختلف أساساً من ناحية الصنعة والهدف عن هذين الفنين الأولين فقد تكون هناك اللوحة الجميلة ، والصورة الفوتوغرافية الجميلة لهذه اللوحة ، ثم النسخة المطبوعة الجميلة لهذه الصورة الفوتوغرافية ، التى نقلت بإحدي الطرق المختلفة المتاحة للطباعة الحديثة . ولكن الصورة الفوتوغرافية المطبوعة لم تعد صورة فوتوغرافية كما أن اللوحة المصورة فوتوغرافيا لم تعد هى نفس اللوحة المرسومة . وأية مقارنة بين الصور من هذا النوع خداعة بالضرورة ، لأنه من العسير معرفة عناصر الأصل التى بقيت فى الصورة على حالها ، أو تحورت ، أو اختفت . إن المؤلف وقارئه يستطيعان عقد مقارنة فى عقلهما بين اللوحات والصور الفوتوغرافية ، ولكنهما فى الكتاب لا يقارنان فى الواقع إلا بين « مواد مطبوعة » .

وقد يكون من المرغوب فيه عند تناول مشكلة من هذا النوع أن يبدأ كل شخص — إن أمكن ذلك — « بكشف أوراق لعبه » ، وذلك بتحديد المستوى

العام الذى ينوى المناقشة عليه والتمسك بموقفه فيه . وهذا هو ما فعله أندريه فنيو (١) بصورة تدعو إلى الإعجاب فى بداية كتابه . ففكرة « المحاكاة » تسود تحليله للوقائع ، باعتبارها الفكرة الوحيدة القادرة على استيعابها جميعاً ؛ ففى وسع المرء أن يبين عند طبع الصور الفوتوغرافية أنها تشبه أصلا معيناً يحاكى هو الآخر بدوره واقعاً معيناً . ولا يفعل « الاستنساخ » شيئاً سوى أن يكرر للمرة الثانية أو الألف عملية كانت ملحوظة عند نشأة الفن ذاتها . كتب أندريه فنيو يقول : إنه منذ عهد الفن اليونانى « كان ابتداع أشكال الآلهة والخطوط المحددة لأجسامها نقلا عن الواقع » . وتشهد بهذه الحقيقة ألوف من تماثيل آلهة اليونان . ولم يقم ڤازارى بأكثر من تعميم لهذا الحكم عندما وضع هذه القاعدة : « إن أبرع طريقة للرسم هى الطريقة القائمة على المحاكاة القصوى ، والتى تراعى التشابه إلى أقصى حد بين اللوحة المرسومة ، والموضوع الطبيعى الذى تصوره » . إن هذا التصور لفن الرسم — وهو تصور مشروع فى ذاته — يتضمن فكرة مناظرة عن الجمال المصور ، وهذه الفكرة تتضمن بدورها حلا محددا لمشكلتنا . فإذا كان الهدف الأساسى للرسم هو محاكاة الواقع (ومن الواضح أن هذا هو أيضاً هدف التصوير الفوتوغرافى) ، فإنه لا يكفى القول بأن الفوتوغرافيا « هى أيضاً فن » ، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أن هذا الفن أساساً مماثل لفن الرسم ، لأنهما يهدفان إلى نفس الغاية رغم اتباعهما أساليب خاصة بكل منهما .

وليس الفيلسوف فى حاجة إلى اختراع تصوره ، ففى وسعه أن يفعل مثل سقراط

---

(١) André Vigneau فى كتاب Une brève histoiré de l'art de Niepce à nos jours وللكتاب مقدمة كتبها جان كاسو Jean Caseau (باريس — روبير لافون —١٩٦٣) ويحتوى هذا الكتاب الممتع على ١٩٢ صفحه من المتن بالإضافة إلى ١٧٣ صورة . أما عنوان الدراسه النقديه التى كتبها المسيو جان كيم Jean Keim والتى أشرت إليها فهو La photographie est aussi un art (مجلة Critique عدد أغسطس سبتمبر ١٩٦٤ — ص ٢٠٧ وما بعدها) .

الذى كان يتجه إلى رجل الشارع ليعرف منه مهنته ، أى أن فى إمكانه الرجوع إلى قاموس لاروس الصغير المصور ليعرف معنى كلمة Photographie . وسيرى أنه يحتوى على هذه الإجابة : « الفوتوغرافيا ، اسم مؤنث ، (مشتق من الكلمة اليونانية otos, Phos بمعنى الضوء و graphe بمعنى النقش) . فن تثبيت الصور المأخوذة فى القمرة (الكاميرا) المظلمة على ورق حساس للضوء : تعلم الفوتوغرافيا . نقل هذه الصورة : تكوين صورة فوتوغرافية » . لقد نقل هذا القاموس الصغير الممتاز فى هذه الكلمات نقلا يكاد يكون حرفياً العبارات التى أعلن فيها فرانسوا أراجو لأكاديمية العلوم فى ٧ يناير ١٨٣٩ هذا الاختراع الذى لم يكن له اسم يومها ، والذى ندعوه الفوتوغرافيا . وكان هذا الإعلان مجرد « رسالة شفوية » نقلت بعد ذلك إلى مضابط جلسات أكاديمية العلوم فى الجلسة الثامنة (١٨٣٩) ص ٤ — ٧ . فقد أعلن أراجو فى القسم الخاص بـ « الفيزياء التطبيقية » ما لا يزال فى الواقع جوهر هذا الاكتشاف ، وهو « تثبيت الصور التى تتكون فى بؤرة كاميرا مظلمة » . وشهادة ميلاد الفوتوغرافيا هذه تحدد طبيعتها تحديداً قاطعاً نهائياً . قال أراجو « اكتشف المسيو داجير Daguerre نوعا خاصاً من الشاشات تنطبع عليه الصورة البصرية انطباعاً كاملا . إنها شاشات يمكن أن ينقل إليها كل شىء احتوته الصورة الأصلية فى أصغر تفاصيلها بدقة وحساسية لا يمكن تصورها . وفى الحق لو أن طريقة المخترع حافظت على الألوان لما كان هناك مغالاة فى القول بأنه اكتشف تثبيت الصور » . ولقد تم تحقيق رغبة أراجو المضمرة هذه الأيام ؛ فكل طفل يستطيع اليوم تثبيت الصور والمحافظة على ألوان الأشياء ذاتها إذا بلغ من العمر مبلغاً يمكنه من النظر خلال عدسة تحديد المنظر وضغط زرها. ولا نضيف إلى هذا شيئاً عن الحركة ، فهى أمر مختلف له مشاكله الخاصة به. ولكننا نستطيع القول إن أراجو قد أمكنه بالفعل منذ ١٨٣٩ تحديد مثلنا الأعلى الحالى للصورة الفوتوغرافية الجيدة ، بل الممتازة الكاملة ، بعد رجوعه إلى نماذج

من صور داجير ، وهذه النماذج التى عرضت على الأكاديمية احتوت على صورة قاعة اللوفر الكبرى وبعض المناظر المحببة أبداً إلى المصورين الفوتوغرافيين ، كمناظر حى « السيتيه » ، بأبراج كنيسة نوتردام ، ومختلف كبارى نهر السين ، وسور مدينة باريس وأبوابها . ولم يرد ذكر لأى صور للأشخاص . أما الوقت اللازم للقطة فهو ثمانى دقائق أو عشر فى أيام الشمس الساطعة وقت الظهيرة فى فصل الصيف ، ولكن داجير كان يرى أن ثلاث دقائق تكفى فى جو مصر .

ثم تنبأ بكثير من أهم الاستعمالات المحتملة لهذا الاكتشاف ، مثل صور السياحة التذكارية ، والوثائق الأثرية (ونلمح هنا الأصل لفكرة المتحف التخيلى) ، والمشاهدات العلمية خصوصاً فى الفيزياء والفلك (كصور القمر مثلا) . ويختم أراجو بالقول: إنها باختصار شبكية صناعية وضعها مسيو داجير تحت تصرف الفيزيائى(١). وربما كان من العسير التعبير عن هذا المعنى تعبيراً أقوى من هذا . وقد أطلق إيبوليت بايار Hippolyte Bayard أحد الآباء الفرنسيين الأول للفوتوغرافيا على الصور التى حصل عليها بعد صور داجير بفترة قصيرة اسم Dessins Photogénés. وكانت التسمية دقيقة : « رسوم ناشئة عن الضوء » . إن هذه الكلمات البسيطة تمس فوراً جوهر المشكلة ذاته ، لأن المسألة تدور حول معرفة نوع العلاقة الممكنة بين جمال الصور المنطبعة بفعل الضوء على الأفلام الحساسة ، وجمال الأعمال المرسومة أو الملونة باليد لا بالضوء .

هذه الحقيقة المتواضعة تسيطر على مشكلة الفوتوغرافيا من ناحية كونها فناً . فالمبدع الفعال للصورة ليس المصور بقدر ما هو الجهاز الفوتوغرافى الذى صنعه

---

(١) انظر مقال جان كيم Jean A. Keim عن نص كلام فرانسوا أراجو ، والمقال قيم من جملة وجوه ، وعنوانه « الفوتوغرافيا والواقع » — راجع Diogène العدد ٥٠ (١٩٦٥) ص ٦٤ — ٧٨ .

الإنسان ليجعله يحدث الصورة ، والذى يستطيع المصور بفضله أن يقول إنه بمعنى ما أحدث هذه الصورة . والمبدأ الذى تقوم عليه هذه الآلات بسيط . إنها مصنوعة أساساً من قمرة مظلمة، فوجود العدسة ليس أمراً لازماً ، ويكفى وجود فتحة لها غالق يشغل باليد لتنظيم فترة اللقط . وترجع فكرة القمرة المظلمة إلى عصور قديمة جداً . وبمجرد اهتداء الإنسان إلى وسيلة تثبيت الصور أمكن حل هذه المشكلة ، ولم يترتب على ما حدث من تقدم فى صناعة العدسات والتحميض أى تغيير فى القواعد الأساسية . فما زلنا فى مرحلة « الشبكية الصناعية التى وضعها مسيو داجير تحت تصرف الفيزيائى » ، أو التى وضعها بطبيعة الحال تحت تصرف الفنان ، ولكن رؤيا الفنان ليست هى التى تحدث الصورة ، فهو كجميع المصورين الفوتوغرافيين سجل الصورة بكمرته[1] .

إن الخصائص التى يتقرر وفقاً لها حظ الصورة الفوتوغرافية من الجمال أو القبح هى نفس الخصائص التى تجعل الصورة أكثر أو أقل كما لا من الأصل الذى نقلت عنه . وفى الوصف الذى قدمه أراجو لأكاديمية العلوم فى ١٨٣٩ لنماذج داجير تشديد على أمانة الصور فى نقل الأصل حتى أصغر دقائقه . وهذا هو نفس نوع الكمال الذى ينشده تلقائياً أى مصور فوتوغرافى مبتدئ . فإن أول رد فعل يحدث

---

(١) يمكن الاستشهاد بعدة مؤلفات عن الفوتوغرافيا . ومع هذا فلو كان المقصود هو الكلام عن الفوتوغرافيا كما هى — بصرف النظر عن إمكانات استخدامها للغايات والأهداف المختلفة التى ليست هدفاً مباشراً لها — فإننى أزكى بوجه خاص كتاب « ألفريدو أور نانو » Il Libro della Foto الطبعة الخامسة راجعه وأضاف إليه الدكتور فدريكو فيريرو و أوليكو هوبلى (ميلانو ١٩٦٥) وسيتعرف على الفور كل هواة التصوير فى هذا الكتاب على المبادىء المعترف بها للتقنيات التى يمارسونها هم أنفسهم من سنوات أحياناً : التقنيات الخاصة بالقمرات والعدسات والتحميض ووقت التعرض والصور السلبية والإيجابية الخ .. وأول قمرة استعملتها عندما كنت طفلا تدعى Franceville وهى قمرة مظلمة بسيطة لها فتحة تعمل كعدسة ، ولها غالق من قطعة معدنية صغيرة ترفع وتخفض بوساطة الإصبع .

عند من يشاهد تجربة لصورة فوتوغرافية يماثل رد فعل صانع هذه الصورة . فالصورة الفوتوغرافية الجميلة هى قبل كل شىء صورة فوتوغرافية جيدة . والرأى المستند إلى التجربة العامة هو أن الصورة الفوتوغرافية الجيدة هى أوثق ما تكون شبهاً بالموضوع الذى تصوره . إن استاطيقا الفوتوغرافيا هى قبل كل شىء استاطيقا الصورة ، فكلما ازدادت قرابة الصورة من الأصل كانت أفضل .

من هنا يتضح أن كلمة « الجمال » لا تنطبق بمعنى واحد على مبدعات فن الفوتوغرافيا وفن الرسم على السواء ، ولكنها تنطبق قياساً ،أو بأ كثر من معنى . وينشأ قدر كبير من الخلط عن استهداف الفنانين الرسامين فى كثير من الأحيان غاية ثانوية أو إضافية منفصلة تمام الانفصال عن غايتهم الأصلية (وهى إبداع الجمال)، وهى رسم صور تشابه أصولها ، فبقدر ما يستهدف الرسام (لأسباب مختلفة ليست بالضرورة منزهة عن الغرض) « رسم الشبه الكامل » فإن نظرته الاستاطيقية تنبع فى هذه الحالة من نفس المبادىء التى تحكم الفوتوغرافيا . فيدخل بذلك فى منافسة مع الكاميرا ، وكثيراً ما يهزم فى هذه المنافسة بالرغم من استحقاقه فى حالة النجاح لقدر من الفضل يفوق فضل الكاميرا ، ولكنه حتى لو نجح فرضاً ، فإن الأخلاف لا سبيل لهم فى الغالب إلى معرفة هذا النجاح . فلا يمكن أن يرتكن إعجابنا بلوحات الأشخاص التى رسمها رفايل أو تنتوريتو أو رمبرانت على تشابه هذه اللوحات مع الأصول التى لا نعرفها ، بل إن الأمر على عكس ذلك . فبالنسبة إلينا الآن ، نحن نعتقد أن الأصول هى التى تشبه صورها . فالأساس الذى نعتمد عليه فى أحكامنا الجمالية على اللوحة المرسومة ، أياكان موضوعها ، يتركز على اللوحة ذاتها ، أما الأحكام الخاصة بالصور الفوتوغرافية فتعتمد على معيار خارج عن هذه الصور ، وهذا المعيار هو التشابه الصادق بين الصور وأصولها .

ولكى تكون الصورة الفوتوغرافية جميلة بنفس المعنى الذى نقصده عندما نقول إن اللوحة جميلة ، ينبغى أن تكون الصورة الفوتوغرافية جميلة المنظر فى ذاتها ،

ولذاتها ، مستقلة فى ذلك عن الموضوع الذى تمثله استقلال الشخصيات الممثلة فى لوحة « زواج العذراء » (فى متحف بريرا بميلانو) عن مريم ويوسف . وهذا ممكن ، ولكن الصورة الفوتوغرافية التى نحصل عليها فى هذه الحالة يمكن أن توصف بأنها Désiconisées أو Aniconiques أى أنها صور أريدبها أن تحظى بإعجابنا رغم تخليها عن كل المقومات والصفات اللازم توافرها فى الصورة بوصفها صورة. وما من شك فى أن من حقنا أن نستعمل الكاميرا لغايات أخرى غير الغاية التى حددها داجير وأوراجو، وهى «تثبيت الصور»، ولكننا فى هذه الحالة سنكون قد تركنا عالم الفوتوغرافيا بهذا الوصف . فمطابقة الصورة الضوئية للأصل مطابقة أمينة أمر جوهرى فى الفوتوغرافيا، والحق فى قدر من عدم التزام الأمانة فى نقل الأصل أمر جوهرى فى الرسم . ومعظم المناقشات التى تدور حول إمكان كون الصورة الفوتوغرافية عملا فنياً بنفس المعنى الذى تكون فيه اللوحة المرسومة عملا فنياً ، سرعان ما تهبط إلى الخلط بين نوعين ينبغى الحرص على التمييز بينهما .

فلا نزاع إذن فى حق المصور الفوتوغرافى فى أن يصنع صوراً فوتوغرافية لا يعزى جمالها إلا لذاتها كاللوحات المرسومة ، فالفن حر والذوق وحده هو الفيصل المؤهل للحكم على النتائج . ولكن يجب أن نعرف هل تستطيع الفوتوغرافيا تحقيق ذلك دون مخالفة لمهمتها الأصلية . ومن العسير أن نرى كيف يمكن ذلك . فأى مصور فوتوغرافى هاو شاهد كفء فى هذه النقطة ، فلا أحد يضاهيه فى خبرته فى شئون الصور الفوتوغرافية المعيبة ، والصورة الفوتوغرافية الخالية من العيوب (وما أندرها !) هى فى نظره دائماً جميلة . والصورة المعيبة صورة ناقصة للأصل ، وحتى المبتدئون يدركون أسباب هذه العيوب . فمن الضرورى أولا تجنب اللقطات المزدوجة. وهذا الخطأ الذى كان شائعاً فيما مضى ـ خطأ نسيان لف الفيلم ـ أصبح اليوم نادراً. ولكن قد يلتقط المصور خلال الزجاج السميك ظلال موضوع آخر غير الموضوع المطلوب التقاط صورته . وعندما يقع هذا الحادث يستطيع المصور تغطيته بالادعاء بأنه كان

يريد تركيب صورة فوق أخرى Surimposition، وهكذا يدخل نطاق فوتوغرافية الفن . وبالمثل فإن الصور السلبية الجيدة ـ بالمعنى المعتاد للكلمة ـ لا يمكن أن تكون مهوشة على الإطلاق ، ولكن السلبية « المهزوزة » فقط كما يقولون يمكن أن تزعم هي أيضاً أنها صورة فنية ، والصورة الفوتوغرافية الجيدة من حيث المبدأ هي صورة مأخوذة بطريقة سوية . أما إذا التقطت بطريقة خاطئة فإن في وسعنا الاختيار بين تمزيقها ، أو بتر جزء منها ، أو اعتبارها مثلا لمنظور مبتكر يمكن على أسوأ الفروض وصفه بأنه مضحك . وبالطبع ينبغي عدم النظر إلى هذه الملاحظات نظرة جادة ، لأنه لا يستتبع ذلك بالضرورة أن التقاط صور فوتوغرافية رديئة يكفي للحصول على صور فوتوغرافية فنية ، وكل ما هو مقصود هو أنه إذا كان الإخفاق في حالة يمكن أن يصبح نجاحاً في حالة أخرى ، أو على الأقل يمكن حسبانه نجاحاً ، فإن كلمة فوتوغرافيا لا تنطبق على الحالتين بنفس المعنى ، إذ أننا لا نتكلم عن نفس الشيء . وما من شك في أننا لا نستطيع منع أي شخص من تسمية الأشياء المختلفة بنفس الاسم ، ولكن يجب أن يكون المرء على دراية عند الإقدام على ذلك على الأقل . وليس من الحكمة تجميع أشياء بينها اختلافات نوعية بغير عمد ، وجعلها تنطوي تحت نفس النوع .

إن مجرد إمكان حدوث أخطاء يعني وجود تكنيك معين ، أو خبرة معينة بالمعنى العام للكلمة ، هي الأساس الذي تقوم عليه الكفاية المهنية للمصور ، كما يقوم عليه الحذق الشخصي للهاوي . وكلا هذين لا يستطيع خداع نفسه بأنه تمكن من هذا التكنيك تمكناً تاماً . ولقد سألت أحد المصورين الباريسيين يوماً ما كيف تم له إخراج مثل هذه الصورة الجميلة للأشخاص بنجاح ، فأجاب ببساطة « لقد أخبرني الفيزيائي جان بيران أنه ما زال في التصوير الفوتوغرافي ٣٠٪ من المجهول . وأنا أستغل هذه النسبة » . وعند الهاوي تزيد نسبة المجهول إلى ما يقرب من ٩٠٪ ، ولكن هذا لا يهم ، لأن التقدم المتواصل في التكنيك متجه لحد كبير إلى الاستغناء

عن مبادأة المصور. ويذكر الهواة القدامى الوقت الذى كانوا يختارون فيه زجاج الصور الحساس ، ويحضرون المحاليل الكيميائية المستعملة فى التثبيت ، ويقومون بأنفسهم بطبع الصور السلبية على الزجاج والصور الإيجابية على الورق . وكانت الشرائح الزجاجية ، وعلى الأخص النوع الرائع المسمى « إيلفورد » تجمع بين المتعتين . ولكن بعد أن شاع استعمال الأفلام الصغيرة الحجم والفوتوغرافيا الملونة أصبح كل شىء يجهز لنا دون أن نشارك فى تجهيزه . « ادفع ، وسيقوم كوداك بالباقى » . على أنه من الضرورى القيام بهذا الباقى ، وينحصر بين اللحظة التى يمسك فيها المصور بكاميرته ويركزها على موضوع يصلح للتصوير ، ويختار فتحة الضوء المناسبة والسرعة (إن كانت كاميرته لا تقوم له بهذا الاختيار) واللحظة التى يضغط فيها فى النهاية على الغالق . وفى هذه اللحظة تنتهى الدورة الإيجابية لعملية التصـــوير الفوتوغرافى بالنسبة له .

فلنحاول الاستعانة بسقراط فى تعريف الفوتوغرافيا بوصفها هذا . « هل هى معرفة أم إنتاج ؟ » . « إنها إنتاج » . « إنتاج الطبيعة أم الفن ؟ » « الفن » « فن إنتاج أشياء ، أم إنتاج صور ؟ » « صور » وبأى طريقة ينتج صوراً ؟ كما يفعل المثال عندما يقطع الحجر ، أو كما يفعل الرسام عندما يحاكى سماتها ، أو كما يفعل صانع المرايا بتكثير انعكاساتها ؟ » « بالطريقة الثانية ياسقراط ، ولكن الصورة فى هذه الحالة ليست مجرد انعكاس . إنها تصبح هى ذاتها شيئاً ، لأن الشاشة التى تتلقى الصورة تحتفظ بها مثبتة . إنها لا تستطيع الاحتفاظ إلا بهذه الصورة ، ولا تستطيع تلقى غيرها » . « من هنا يمكننا القول بأن التصوير الفوتوغرافى فن يعتمد على الضوء وعلى كاميرا مظلمة لإنتاج صور تلتقط فى ظروف معينة يتيسر تثبيتها والمحافظة عليها » . « أصبت يا سقراط ، لأن الصورة الفوتوغرافية ليست ملزمة بأى شىء غير مطابقة هذا التعريف ، وهذا يفسر تماماً لماذا سلمنا فى البداية بأن الخصائص التى تشترط فى الصورة الفوتوغرافية هى ذات الخصائص التى تشترط فى الصورة ، فالصورة الفوتوغرافية الجيدة والصورة الجيدة شىء واحد » .

وأسباب الاحتفاظ بالصور عديدة . فالحالات التى تؤدى فيها هذه الصور غاية نافعة بل ضرورية لا حصر لها . وينطوى تحت هذا الباب كل المشكلات الخاصة بالتحقق من الشخصية . فلا يمكن تقرير الأحوال المدنية أو القيام بأبحاث بوليسية دون الاستعانة بالصور الفوتوغرافية ، فإن بطاقة تحقيق الشخصية تعتمد عليها . ولا مستندات تاريخية موثوق بها بغير الفوتوغرافيا ،وكذلك الحال بالنسبة لعلم الآثار ، أو الإعلام الصحفى .بل إن الطب ذاته يستعير تقنيات الفوتوغرافيا، إذ نجح إخصائيو الأشعة فى الحصول على صور لباطن جسم الإنسان الذى ليس فى وسعهم مشاهدته بأعينهم . ومن العبث تعداد أوجه النفع هذه ، فمهما أطلنا فى سرد الأمثلة فإنها لن تكون كاملة . ولقد قيل بحق إن الفوتوغرافيا فن اجتماعى، لأنها تنشد غايات ذات طبيعة اجتماعية واضحة . ولكن بمعنى آخر ، وبالرغم من أن الفوتوغرافيا كثيراً ما ترتبط بالوظائف الاجتماعية ، العائلية أو القومية ، فإنها آخر الأمر عمل فرد مسئول شخصياً عن شغله وإنتاجه ، فهو إنتاجه إلى درجة عميقة بحيث لا نملك إلا أن نتساءل : أليست كل صورة فوتوغرافية مرتبطة بصانعها برباط شخصى فريد ؟. وإنها لكذلك ، ولو لأنه أراد أن يلتقط هذه الصورة ، فقد أراد وجودها وأحبها قبل مولدها كما يحب الخالق مخلوقاً اختاره . وفى اللحظة التى يضغط فيها المصور الفوتوغرافى الهاوى — الذى لا يدفعه إلى التصوير شىء خلاف حبه للصورة التى سيصنعها ، أى بغير التزام أو هدف اجتماعى من أى نوع ، بل بدافع حبه الخالص للتصوير — نقول إنه فى اللحظة التى يضغط فيها على غالق كاميرته هذه الضغطة التى تخف بحيث قد يشك المرء فى سماعه صوتها ، يجد نفسه هو والعدسة والموضوع الذى يصوره فى نوع من الخلوة الشخصية تماماً ، فى رابطة فذة لا يمكن لشخص بعده أن يجد نفسه فيها ، وهذه الرابطة معقدة ، وإن كان من الميسور عزل بعض عناصرها الأساسية على حدة لتحليلها . فنحن نلاحظ فيها بوجه عام أولا متعة « صنع الصور » أو التقاطها . وكون إنتاج هذه الصور لا يتطلب بالضرورة موهبة أو تلمذة أمر

يضفى على العملية طابعاً شبه سحرى يزيد من قيمتها . والأطفال من أكبر المستهلكين لأفلام التصوير ، وهو أمر مفهوم ، ولكن عظم اللذة التى يستشعرونها فى « صنع الصور » يرجع إلى نفس أسباب إقبال البالغين على التصوير الفوتوغرافى . ويكفى أن نتأمل هذا الصبى أو هذه الفتاة ، أو حتى هذا الشاب ، عندما يغادرون الدكان الذى تركوا فيه أفلامهم لتحميضها وطبعها . فما إن يصلوا إلى رصيف الشارع حتى يفتحوا العلبة أو المظروف الذى يحتوى على الصور . فالانتظار شاق بل مستحيل عليهم ، لأنهم يتوقون لرؤية صورهم على انفراد ، دون الاستماع إلى تعليقات البائع . وهم يرغبون كذلك فى رؤيتها على الفور ، أو إلقاء النظرة الأولى عليها على الأقل . هذه هى لحظة « الكشف » عن الصورة التى التقطوها . ولا يهم أن تكون الصورة جيدة أو متوسطة أو رديئة ، فهى حقيقة من صنع أيديهم ، وتظل كذلك إلى حد كبير ، حتى إن منا من يأسفون طوال حياتهم على صور فاتهم التقاطها وكانوا يوماً يتوقون إلى ذلك دون أن يفلحوا فى تحقيق هذا الحلم .

حقيقة إن « صنع » الصور الفوتوغرافية يدعى كذلك «أخذ» الصور أوالمناظر. ولكن بالرغم من وعى المصور الفوتوغرافى بأن كل ماينتجه ليس إلا صوراً لأشياء حقيقية ، فإنه يشعر أيضاً بقيامه شخصياً بدور فعال فى هذه العملية التى هو خالقها. فالتصوير الفوتوغرافى يفترض من البداية قيام العين ، وبالتالى العقل، بدور الاختيار والانتقاء . وهذا يثبت جانب الفاعلية فى هذا العمل وما فيه من خلق وأصالة . وبهذا المعنى توجد الصورة أولا فى العقل ، ثم تنتقل إلى اللوحة أو الشاشة المضيئة أو الورق . فالمصور الفوتوغرافى ينظر أولا خلال عدسة تحديد المنظر ، الصورة التى سيثبتها عمله فوق الزجاج أو الفيلم . من هذا يتضح أنه يشاهد صورته الفوتوغرافية فى عقله قبل أن يصنعها . إن كل لقطة تفترض منظراً صالحاً للالتقاط، فحين يرى المصور الفوتوغرافى خلال محدد المنظر الصورة التى ينوى التقاطها بعد أن يغير موضعه على الأرض بضع مرات أو يحرك ذراعيه بضع حركات ، فإنه يؤكد تصميمه بالضغط على

زر الغالق ، ويؤدى هذا الضغط بدوره إلى سلسلة من العمليات الآلية والفيزيوكيائية لايستطيع المصور التحكم فيها . ولكن المصور هو سيد الموقف فى كل الأفعال التى سبقت ذلك ، وهو ما يدركه جيداً ويذكره فى كل مرة ينظر فيها إلى سلبياته أو صوره من جديد . ويرجع جانب كبير من متعة مشاهدتها إلى تذكره المكان والظروف والاختيار والقرار الذى استبعد أشياء أخرى كثيرة لأنه تضمن الصورة التى يحتفظ بها . فمثلا يستطيع المرء إذا وقف فى شرفة معينة فى فندق رجينا فى البندقية « أن يلتقط منظراً » لكنيسة (لاسالوتى) المواجهة أو لكنيسة (سان جيورجو ماجيورى) إلى اليسار . ولكن من المستحيل عليه التقاط المنظرين معاً فى نفس الوقت . وأية صورة لها قيمة ننتزعها من علبتها، أو نعرضها على شاشة، لها إذن تاريخها الخاص الذى لا يهم أحداً سوانا نحن . ويتبين هذا جيداً بمجرد أن نحاول فى سذاجة وصفها لغيرنا . فنحن ، على الأقل ، نتطلع إليها قائلين لأنفسنا : « نعم إن المنظر كان كذلك تماماً ، وكان جميلا » . أوقد نتنهد تنهد الأسف ونقول : « لم يكن من سبيل إلى غير هذا » . فما الذى يدفعنا إلى تفضيل لقطة على أخرى ؟ إن هذا قد يرجع إلى أن المكان جذاب ، وفى لحظة فقدانه — ربما إلى الأبد — فإننا نرغب فى الاحتفاظ بصورته على سبيل الذكرى لنحملها معنا . إن فى الإنسان نوعاً من فهم « الوجود » الذى يحقق ذاته دون نظر إلى أية اعتبارات اقتصادية أو اجتماعية. فمنذا الذى يستطيع وصف متعة متصيد الصور وهو يجول وحيداً فى شوارع المدينة أو الطرق الريفية التى لا يعد جمالها الطبيعى بالضرورة فضيلتها الأساسية ؟ . إن هذه المتعة تدوم حتى اللحظة التى تأسر فيها انتباهه صورة ممكنة ، وبالتالى صورة فعلية . وقد تكون وكنا طريف المنظر ، وإن اعتمد جماله على تجرده الكامل من كل شىء . إن مجرد الوجود فى مكان ، وجود الأشياء أو الأشخاص ، قد يبلغ درجة من الانعزال والهجران تضفى عليها قيمة « مثالية » يتمنى المصور أن يجسد ذكراها . ويبقى بعد ذلك أن نعرف هل الصورة ممكنة حقاً : إنها ليست

ممكنة دائماً ، لأن ما يتيسر لجهاز الإبصار ، أى العين الإنسانية ، لايتيسر دائماً للزايس أو الفواتلندر ، وهما جهازان بصريان من نوع مختلف .

وهذا هو السر فى أن المرء لايخلط بين الصورة وأصلها . إن لاحقيقة الصورة — إلا بوصفها صورة — أمر ضرورى لفهم الصورة الإيجابية أو السلبية . فعندما يراهما المرء يدرك أن الأصل الحقيقى غير موجود فيهما . وإننى لا أستطيع أن أقرأ — دون شعور بالتشكك — تلك الروايات التى تحدثت عن الانطباع الذى حدث عند مشاهدة صور داجير . فقد وصف مشاهدوها الأولون بأنهم « طغى عليهم حماس صبيانى حال بينهم وبين تصور أن مايرونه بأعينهم ليس إلا صوراً زائفة » . إن أحداً لا ينخدع بلا حقيقة الشىء المصور فى صــــورة فوتوغرافية أكثر من انخداعه بلا حقيقة الشىء المرسوم فى لوحة . إن الاختلاف بين اللوحة والصورة االفوتوغرافية يرجع إلى أن اللوحة نتاج لمجموعة من الصور والذكريات والاختراعات التى تم تجميعها فى حرية بقصد خلق مظهر لشىء ليس من نتاج الطبيعة وإن لم يخل من الروابط التى تربطه بها . أما المصور الفوتوغرافى فإنه بمجرد انتهائه من الاختيار يترك النور يسجل صورة طبيعية للموضوع الحقيقى كما هو . فليس هناك خلق للصورة فى بداية عملية التصوير الفوتوغرافى أو تحكم تدريجى فى تكوينها أثناء التنفيذ كعملية الإبداع المتواصل التى يحققها الرسام حين يشترك عقله ويداه فى انسجام عضوى لرسم اللوحة . والصورة العقلية تأتى أولا فى كلتا الحالتين ، ولكن الصورة التى ينقلها المصور الفوتوغرافى من الطبيعة تختلف عن تلك التى يخترعها الرسام اختلافاً تؤثر نتائجه فى جوهر العملين ذاته وتكوينهما : فالمصور الفوتوغرافى يسجل الصورة آليا ، أما الرسام فإنه يبدع صورته وهو كامل الوعى والدراية . وهذا هو السبب فى أن التصوير الفوتوغرافى ليس إنتاجاً ينتجه الإنسان بنفس المعنى الذى يقال عند الكلام عن اللوحة المرسومة . ولايرجع هذا الفارق إلى مجرد الاختلاف بين العين والعدسة كجهازين بصريين مختلفين ، ولكنه يرجع على الأخص إلى أن

الصورة الفوتوغرافية تتكون على جدار « كاميرا مظلمة لاترى » ، أما الصورة المرئية فتتكون على شبكية العين التى تدرك وتعى. إن هذين النوعين من الصور لايمكن مقارنتهما الابم إلا إذا أفلحنا فى تركيب عين للكاميرا قادرة على رؤية الصورة على الفيلم أو الورق. ولكن العدسة لاترى، لا كالعين، ولا كغير العين. إنها لاترى على الاطلاق.

هذه الفوارق تتيح لنا أن نقرر فى دقة أكثر إلى أى حد تكون الفوتوغرافيا فناً ، وإلى أى حد لاتكون . وربما شعر البعض بالازدراء – ربما بغير حق – «للنزعة الطبيعية الشائعة ، التى تعتقد أن الصورة الجميلة ليست شيئاً آخر غير صورة للشىء الجميل ، أو ربما تعتقد فى بعض حالات نادرة أكثر من ذلك ، بأنها ليست سوى الصورة الجميلة للشىء الجميل». وهل هناك أمر مشروع أكثر من الرغبة فى الاحتفاظ بصورة جميلة للشىء الجميل حين نراه ؟ إن الصورة الجيدة للشىء الجميل صورة جميلة. وهى جميلة بمعنيين : جميلة فى ذاتها باعتبار أن الصورة الفوتوغرافية الناجحة جميلة ، وبمعنى أن صورة الشىء الجميل بطبيعته تشارك فى جمال الأصل . وأول هذين الجمالين هو الذى يفخر به كل نتاج أخرج بصنعة لاعيب فيها. أما الثانى فمجرد انعكاس للجمال الطبيعى الأصل الذى وجده المصور الفوتوغرافى جاهزاً فى الطبيعة . والمصور الذى ينجح فى التقاط صورة من هذا النوع الأخير فنان بمعنى مزدوج ، أولاً — بوصفه منتجاً لصور جميلة . وثانياً — باعتباره حاكياً للجمال الطبيعى ، ولكنه ليس فناناً بالمعنى الذى يكون فيه الرسام أو المثال فنانين يخلقان جمال الأصل ذاته ، وهو معنى مختلف تماما عن المعنى الأول . فالفوتوغرافيا إذن فن بغير جدال . ولكن إذا كانت الفنون الجميلة هى الفنون التى مهمتها الأصيلة المباشرة خلق الجمال، فالفوتوغرافيا ليست منها لأن هدف الفنون الجميلة ليس نسخ الجمال المعطى فى الطبيعة ، بل خلقه بالفن .

ووجود «فن» فوتواغرافى فى ذاته أمر تثبته الوقائع. وعندنا دليل من المصور «نادار» فلقد ترك لنا هذا المصور الفوتوغرافى العبقرى صور أشخاص يمكن تمييز طابعها على الفور بحيث نستطيع القول عندما نرى هذه الصور بأنها من عمل نادار ، كما نصف

بعض اللوحات على الفور بأنها من عمل رامبرانت . ولا يمكن لغير فنان أصيل أن يترك مثل هذا الطابع الشخصى على أعماله . ومع ذلك فإن هذا الفنان الفوتوغرافى البارع لم يصنع هذه الصور بنفسه . إنه جعل الكاميرا تصنعها . وصوره للكتاب والفنانين تثير مشاعرنا وتسترعى انتباهنا وتأملنا ، بل إن بعضها لا ينسى ، ونحن نشعر عندما نتأملها أننا نرى أمام أعيننا صورة للواقع منقولة بأكبر قدر من الأمانة (فصورة لسثت مثلاً لم يفتها حتى تسجيل الحفرة الصغيرة التى على خده) . ولكن هذه الصور تثير مشاعرنا لأن الواقع الذى اقترنت به فى حب هو فى ذاته واقع مثير للمشاعر . ونحن لا نمل تأمل صورة ديلاكروا (الذى قام بدوره برسم لوحة مستوحاة منها) ، أو صورة بودلير الذى لا يمكن أن نتخيله بعد الآن فى صورة غيرها، ولا حاجة بنا إلى ذلك لأننا نتكلم هنا على الجمال ، ولكن ليس من الضرورى أن يكون الموضوع جميلا حتى تكون الصورة الفوتوغرافية الجيدة جميلة . فلدى كل هاو مجموعة من الصور الفوتوغرافية التى يعشقها للقيمة الوجدانية البحتة للأشياء التى تمثلها. إنها تمثل تجارب شخصية عابرة، ولكن ذكراها لا تنسى، كهذا الركن من الشارع، هذا الحائط الأجرد القائم فى فناء ، الذى تنفتح فيه نافذة وحيدة ذات شيش أخضر اللون وفوقها أصيص من الجيرانيوم وعليها ستائر وردية . إن أعز الصور الفوتوغرافية على الهاوى صور يزهد فى إطلاع الآخرين عليها . على أى حال فإن أى منظر من هذه «الأشياء المرئية» ليس «شيئاً مصنوعاً »، فالمصور الفوتوغرافى لا ينتج لوحات مرسومة، كما أن الرسام لا يصنع صوراً فوتوغرافية [1]، وربما مارس أحد الناس الفنين ، ولكن ينبغى عدم الخلط

---

(١) إن « الكاميرات لا تلتقط صورا » . إن هذا هو العنوان الذى اختاره بول بيرز Byers لمقال حديث نشره فى The Columbia University Forum العدد ٩ سنة ١٩٦٦ ص ٢٧ — ٣١ . ويبين هذا المقال فى وضوح اتجاهات المؤلف . (فهو مصور فوتوغرافى محترف ، تعاون فترة طويلة مع المتخصصين فى العلوم السلوكية) . ومن المؤكد أن هذا النوع من التصوير الفوتوغرافى له أهداف أخرى غير الحصول على لقطات. ولكننا نستطيع إكمال العبارة التى ذكرها بيرز بقولنا « الكاميرات لا تلتقط صوراً ، ولكنها تصنعها » . ويمكن ذكر ملاحظة مماثلة عن المجاز الطريف الذى عرضه حديثاً ناشر كتيب للفن وهو de la peinture à l'objectif بقولنا إن العدسات سترسم فى اليوم الذى تصنع فيه الفرشاة صوراً فوتوغرافية .

بينهما. إن كلا منهما قادر على إنتاج جمال من النوع المناسب له ، وكلاهما يختلف عن الآخر اختلاف الدب الأكبر (النجم) عن الدب القطبي (الحيوان) .

ولعله لا يكون تزيداً أن نلم إلمامة سريعة بأنواع معينة من الصور الفوتوغرافية يمكن القول إنها تتعمد الإبقاء على هذا الخلط . وهى ليست أعمال « المصور الفوتوغرافى الهاوى » . فالهاوى لفرط عشقه للصورة الفوتوغرافية لا يهمه أن تبدو فى أعين الناس شيئاً مختلفاً . إنه على وعى تام بدوره الفنى فى اللقطات التى يأخذها بمتعة فائقة . فإذا نحينا جانباً الناحية التقنية رأينا أن دوره هو « تأليف » الصورة المستقبلة . إن المنظر شىء منتزع من الواقع المتصل ، وهو بهذا الوصف يخلق حيزاً مميزاً يمكن أن يصبح غريباً منفصلا لأنه معروض لذاته خارج السياق المكانى الذى اعتدنا رؤيته فيه . ويعمل المصور الفوتوغرافى على تضمين سلبيته أشياء وعلى استبعاد أشياء أخرى منها . ولا ينبغى أن يسمح للصورة بتجاوز حدودها ، كما ينبغى ألا تزدحم بأشياء ليس لها أهمية بصرية كتلك الأماميات الفارغة التى يتعثر فيها المبتدئون . ولما كانت الفوتوغرافيا هى فن الانتقاء فإنها تتضمن عنصراً استاطيقياً وجمالياً لا يمكن إنكار وجوده ، ولكن هذا الجمال يظل جمالا طبيعياً مشروطا إن جاز هذا التعبير .

وهذا أمر ملحوظ بوجه خاص فى فوتوغرافيا العرايا ، وهى نوع يقترب فيه صنع الصور الفوتوغرافية من رسم اللوحات اقتراب المنافسة . إن الصورة الفوتوغرافية الجيدة لجسم عار جميل هى بكل تأكيد صورة فوتوغرافية جميلة ، ولكن بعضهم لاحظ فى فطنة أن الفوتوغرافيا فى عصر كعصرنا ، عصر فقد فيه التصوير والنحت اهتمامها بـ « الموضوع » ، تكاد تكون الفن الوحيد الذى ما زال يعنى بأشكال العرايا . وهذا فى ذاته يثير مشكلات .

فأولا من الغريب أن يتركز اهتمام الكتب التى تبحث فى تاريخ صور العرايا فى الفوتوغرافيا على العرايا الإناث . وقد ندهش لهذا الأمر فى الكتب التى تتناول

العرايا فى الفن بوجه عام ، ولـكنه أدعى للدهشة فى التصوير الفوتوغرافى . فكتاب الجيب الصغير الطريف المسمى History of the Nude in Photography الذى ألفه Placey لا يحوى غير صور لعرايا إناث فقط ، وكأن العراة من الذكور لم يصوروا قط ولا يستحقون التصوير الفوتوغرافى . والمؤلف لا ينساق وراء أى أوهام حول طبيعة هذه الظاهرة ، فالهيام الجنسى هو المبدأ الـكامن وراءها . وانتصار صور العراة الإناث يطمئن إلى عدم انحراف ذوق الجمهور . يقول المؤلف « إن أغلب الصور التى يشاهدها هذا الجمهور خالية من القيم الجمالية أيا كان نوعها . وصور فتيات الاستعراض هى أكثر صور العرايا الفوتوغرافية شيوعاً » . ثم إن لاسى نفسه نقل بذكاء ، فى بداية كتابه ، بضع صور فوتوغرافية قصد بها تملق الغريزة الجنسية وحدها . إن أى فن ، تشكيلى أو فوتوغرافى ، لا يعود موضع الاهتمام من فنون الجمال متى وضع نفسه فى خدمة الجنس . والواقع أننا حتى لو ركزنا على مستوى « الصورة » L'imagerie وحده لاتضح لنا أن الجمال الموحى بالجنس يختلف عن الجمال الطبيعى ، أو أن هذا الخلاف يمكن وجوده على الأقل . فالرجل لا يشتهى الأنثى من أجل الـكمال التشكيلى لجسدها ، والأنثى العارية تشتهى جنسيا وفق قواعد تختلف باختلاف العصور والشعوب ، لأسباب لا تتصل بالضرورة بالجمال الفنى . ولقد كان من بين الاعتراضات التى وجهها القديس ألبرت الأكبر إلى صورة الجنة كما تخيلها المسلمون أن نوع الحور كما رسمن فى الصورة لا يناسب ذوق الألمان كما عرفهم . والتصوير الفوتوغرافى الذى يستهدف الجنس يبحث عن نماذجه عادة بين الغوانى ، وهو يوحى للناظر بأشياء خيالية تثير الشهوة . فالفن بوصفه فنا ، الفن الذى يستهدف الجمال ، لا يمت إذن بصلة إلى هذا النوع من الحقائق .

ولـكن فى استطاعة الفوتوغرافيا أن تهدف إلى نقل أشكال لأجسام العرايا تمتع النظر فى ذاتها ولذاتها . هنا يستطيع المصور الفوتوغرافى إبداع عمل جميل ،

كما فعل الرسام أوجين ديلاكروا — إذا كانت صورة الظهر العارى المنسوبة إليه هى من صنعه حقا .

وهنا أيضاً نجد أنفسنا أمام عمل من أعمال فن الجمال ، إذا كان من أعمال الفن. فمن الواضح أن من قام بإعداد « الموضوع » هو فنان يحتمل أن يكون ديلاكروا ، ولـكن هذا كل ما شارك فيه ، لأن العدسة ومستخدمها بصفته مصوراً فوتوغرافياً لا رساما ، هما اللذان أنتجا الصورة . وما نعجب به بحق فى هذه الصورة ليس أكثر من انعكاس مثبت للجمال فى الطبيعة ، لا الجمال الذى يخلقه الفن .

ويخطىء أنصار الفوتوغرافيا حين يقلقهم التمييز الواضح بينها وبين فنون الجمال. فإن هذا التمييز لا يغض من قدر الفوتوغرافيا فى شىء بل يؤكد استقلالها ، كما يؤكد استقلال المعيار الذى يسمح لنا بالحكم على جمالها الفوتوغرافى الحق . ولقد قرر لاسى هذا فى وضوح تام حين قال « إننا نسىء دائماً فهم أجمل الصور الفوتوغرافية ونقلل من قدرها إذا نحن أصررنا على الحكم عليها حسب معايير الفنون الجميلة . إن الذى يجب أن ننشده هو الصور الفوتوغرافية التى تتوافر لها الخصائص الفريدة للـكاميرا مع الإحساس بالشكل وبالمزاج » ، وأكثر من ذلك أن هذا المصور الجمالى ذاته يضيف ، فى محاولة موفقة بارعة لتأكيد تميز كل نوع من هذين النوعين (التصوير الفوتوغرافى والرسم) : « يمكن القول بوجه عام أن المصورين الفوتوغرافيين أكثر من رسامى اليوم ومثاليه عناية بالتعبير عن الشكل والأسلوب من خلال صور العرايا . بل إن فى وسعنا أن نقول إن الفوتوغرافيا قد أصبحت فى الحاضر الملاذ الأخير لدراسة العرايا ، لأن هذه الدراسة إن وجدت فى الفن لاتوجد إلا كشـكل واحد ضمن أشكال أخرى . لقد انتقل التعبير عن أحوالها وظلالها ، كما انتقل عن شكلها الحقيقى ، إلى واقعية التصوير الفوتوغرافى ، غير أن العرايا التى تصورها الفوتوغرافيا ليست ببساطة هى عرايا الواقعية الحرفية التى هجرها رسامو الطليعة فى القرن التاسع عشر . ففى أعمال أفضل المصورين الفوتوغرافيين يبدو

جمال العرايا والإحساس به بالخصائص التصويرية المباشرة الخاصة بالعدسة [1] » .
والواقع أن الجمال الوحيد الذى تستطيع الفوتوغرافيا تقديمه — بالإضافة إلى تقنيتها الأصيلة — هو جمال الطبيعة الذى استطاع المصور أن يختاره وأن يقتنصه .

وأيا كان مدخلنا إلى المشكلة فلا مندوحة لنا عن العود إلى النقطة المركزية وهى أن الصورة الفوتوغرافية والصورة المرسومة تختلفان اختلافاً نوعياً فى الجمال كما تختلفان فى الطبيعة ، وهذا الاختلاف فى طبيعتيهما هو الذى يقرر بالتالى الاختلاف بين نوعى الجمال فيهما . وخلط النوعين باستمرار يخلق اللبس الذى يشوش المناقشات حول هذه المشكلة . وعلى المرء أن يتخلص على الأخص من وهم الاعتقاد بأن صور العرايا الفوتوغرافية لا يمكن أن تعدل من حيث الجمال صور عرايا الفنون الجميلة لأن الوسائل المتاحة للمصور الفوتوغرافى أقل شأنا ، فهذه ليست المسألة ، لأنه من السهل تصوير أية عارية فوتوغرافيا أجمل من كثير من صور العرايا المرسومة باليد التى يمكن الاستشهاد بها ، ولكننا فى هذه الحالة نقارن بين نوعين غير متجانسين ولا

---

(١) احتوى كتاب P. Lacy المشار إليه (ص ٨ — ٢٠٥) على عدة أمثلة . فهناك صورتان للعراة لتوماس إيكنز Eakins الذى بدأ حياته رساماً ، ثم أصبح أستاذاً للفن فى جامعة بنسلفانيا فى فيلادلفيا . (واتبع فى إحداهما أسلوب بوشيه) . لأنها مستوحاة من بعض لوحاته التى رسمها للعراة (ص ٤٠ — ٤٢) . ومن ناحية أخرى ، قام ريتشارد وستون (ص ٧٤ — ٧٥) بالجمع على أفضل وجه ممكن بين تقنية الفوتوغرافيا الكاملة والجمال الطبيعى « للموديل » واستفاد بهذا التكنيك إلى أقصى حد . وهناك صورة أخرى لإحدى العرايا رسمها إيمانويل سوجيز So ugez المولود فى بوردو ١٨٨٩ (ص ١٠٦ — ١٠٧) . وطريقته فى تصوير الموديلات جميلة وفذة . وهناك صور تمثل أفضل تمثيل فردريك سميث من نيويورك ، وهو متخصص فى فن الإعلان « التجارى » والقاعدة التى يتبعها بسيطة وهى الإتيان بصور فوتوغرافية جيدة لنماذج نسائية كاملة من الناحية الإستاطيقية وفقاً للذوق السائد فى العصر . ويفضل سميث النماذج النحيفة لأن فى النحافة أنوثة دون مغالاة فى تأكيد الناحية الأنثوية للمرأة . وقد يكون من الطريف للمعجبين ببونار أن يتخيلوا ما كان فى وسع هذا الرسام أن يفعله بنموذج ويلى رونيس Ronis (دراسة عارية ١٩٣٥) . الوارد ذكره فى كتاب أندرية فينيو السالف الذكر (ص ١٦٣) .

متفقين إطلاقا، ففكرة الفن هنا تنطبق على نوعين من العمليات ليس بينهما شيء مشترك سوى المعنى العام وهو الإنتاج طبقاً لقواعد تقنية معطاة لأنه بينما توكل العملية إلى اليد فى حالة الفنون التشكيلية ، فإنها تنفذ بالآلة فى حالة الفوتوغرافيا . والعدسة كما ذكرنا ليست كائناً حياً، فبمجرد القيام بالانتقاء المبدئى تصنع الصورة نفسها بطريقة مستقلة بحيث أصبحت اليوم فى معظم الحالات « فورية » ، فلا وجود لأى رسم «فورى» مهما كانت اليد سريعة رشيقة ، لأن كل خط هو استجابة لحركة مميزة لليد والمعصم ، وهى حركة تطيع قراراً سريعاً يتخذه العقل الذى يوجهها . واليد فى الرسم والنحت أداة ذكية كالعين ، وبدلا من أن تكون عين الفنان أداة بصرية تقوم بتسجيل « المنظر » تسجيلا سلبيا ، فإنها تضطلع بدور « المنبّه » و « المبلغ » الذى يدعو العقل الأمر بالحركات الضرورية لإنتاج صورة معينة لها غاية فى ذاتها ، وهى فى الوقت نفسه تنشد علاقة مطابقة معينة مع نموذجها . وحتى فى الحالات التى تكون فيها هذه العلاقة وثيقة عن عمد فإنها ليست فى الحقيقة كذلك إلا من قبيل التشابه . فنحن نقول عن بعض صور الأشخاص إنها تنقل بأمانة ملامح الأصل وخطوطه . ولكن هذا القول ليس إلا تعبيراً مقرباً ، لأن الأصل لا يحتوى على أى خطوط . إن اللوحة المرسومة والرسم التخطيطى وحدهما هما اللذان يحتويان على خطوط . وكل خط من هذه الخطوط نتيجة لقرار واختيار بين اختيارات وقرارات أخرى ممكنة. ومن هنا كان كل تجسيد فنى لموضوع حقيقى (حيا أم غير حى) يمثل ناحية تخطيطية بالنسبة للأصل ، بل ناحية إنشائية لا تخطيطية فحسب . ووجود الفنان هو وحده الذى يفسر قراراً بعينه لا يرى إطلاقا بنفس الدرجة ولا بنفس الطبيعة فى الكائنات الطبيعية . ولقد عبر شارل ديبوس عن هذا المعنى تعبيراً رائعاً فى يومياته بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٠ بقوله: «يمكننا القول بأن أهم ما يشارك به أى فنان جدير بهذا الاسم فى المادة التى يتناولها هو ما يتركه فيها من أثر عقلى لعقل منظم تنظيما منطقياً بحيث إنه فى اللحظة التى يعمد فيهـــا إلى نقل خطوط الأصل فى أمانة ودقة

بالعتين — سواء أراد ذلك أو لم يرد — فإنه يترجم الأصل فى وجوده الاستاطيقى (أى فى عالم المثل المطلقة ، والمركبة إن شئت) لا كما هو فى الواقع »[١] .

بقى اعتراض أخير ، وهو وجود مذهب فى الفوتوغرافيا يرمى إلى إنتاج أعمال بالعدسة ، لها كأعمال الرسام والنحات قيمة فى ذاتها وتبتغى لجمالهـا وحده . فلماذا لا تحسب الفوتوغرافيا بين فنون الجمال — إذا مورست على هذا الوجه — وهو الواقع فعلا ؟. ولنرد على هذا السؤال للمرة الأخيرة بالقول بأن لنا أن نستعمل الألفاظ بالمعنى الذى نريده شريطة أن نستعملها بمعنى دقيق ،وأن يعنى نفس اللفظ عند استعماله فى النقاش نفس المعنى . وفى المسألة التى نحن بصددها لا تدل كلمة « فن » ولا كلمة « جمال » على نفس نوع الإنتاج ولا على نفس نوع الجمال . إن فى وسعنا صنع صور فوتوغرافية تسر رؤيتها لذاتها بشرطين : أولا — أن ينظم النموذج مقدماً وينسق تنسيقاً فنياً على غرار صور الطبيعة الصامتة ، أو بنفس الروح التى تستلهم الفن التجريدى أو الفن السريالى ، ولـكن الموضوع فى هذه الحالة هو الذى يحدث الجمال لا المصور الفوتوغرافى . ثانياً — أن يبذل المصور الفوتوغرافى جهده حتى يفرض عمله على النظر بوصفه خلقاً فنياً وليس مجرد نقل للواقع .

ليس هناك أية قاعدة للحكم على الجمال أو على عدم وجود الجمال بالنسبة لأى موضوع كائناً ما كان . إن من يشعرون بلذة عندما يشاهدون صوراً فوتوغرافية من هـذا النوع هم وحدهم الذين يصلحون للحكم على أسباب هذه اللذة. ونحن إذا نظرنا إلى المشكلة من الخارج ، أى من وجهة نظر التعريف المجرد للفوتوغرافيا ، فإننا لا بد أن نلاحظ أن جوهر فوتوغرافيا الفن (الفوتوغرافيا الفنية) كما تفهم بهذا المعنى هو أقل قدر من الشبه بالفوتوغرافيا . وهذه الفوتوغرافيا الفنية هى عند المصور الفوتوغرافى البحت فوتوغرافيا رديئة . وفضلا عن ذلك فإن المصور الفوتوغرافى قد استنفد كل الحيل

---

(١) Cahiers de Charles Du Bos — ١٠ (١٩٦٦) ص ٣٦

الممكنة ، كالقطات المضادة للضوء ، والصور المهزوزة هزاً طفيفاً ، والأوضاع غير المألوفة ، أو أى حيل أخرى من نفس النوع . ولا تهمنا طبيعة هذه الحيل كثيراً (كالمسخ الذى يتم بوساطة العدسات ، أو التغميم الجزئى أثناء عملية التحميض إلخ) لأن هذه الحيل فى آخر المطاف لا تزيد دائماً عن خدع أو وسائل تلفيقية يحصل عليها بوساطة الكاميرا ، وليست نتائج من صنع اليد . إن المصور الفوتوغرافى البحت هو المؤلف الحق لعمله ؛ فهو يطبع أعماله بطابع شخصى متميز تميزاً واضحاً كما فعل المصورون من أمثال نادار وكارجا وديماشيه بحيث يكفل له القانون حقوق التأليف.(١) ولكن رغم كل تحرر يستطيع أن يبديه هذا المصور فى صوره ، فإن مادة عمله تظل دائماً معتمدة على مرئيات طبيعية ، يطبعها الضوء ويثبتها على شاشة . وبذلك يصان جوهر الفوتوغرافيا كاملاً بغير حاجة إلى أى رجوع إلى الجمال ، لأن كمال الصورة يعتمد على أمانتها فى نقل الأصل ، مثلما يعتمد كمال أى عمل من أعمال الفنون الجميلة على جماله .

---

(١) كتاب La photographie et les droits d'auteur – R. Gouriou (باريس ١٩٥٩) . ومن ناحية فكرتنا العامة عن الفن المتضمنة فى ملاحظتنا عن الفوتوغرافيا نحيل القارىء الى بعض كتاباتنا الباكرة مثل : Peinture et réalité (باريس J. Vrin – Libraire Philosophique ١٩٥٨) . وكتاب Les arts du beau نفس الناشر ١٩٦٤) وكتاب Matière et formes, poietiques particulières des arts majeurs (نفس الناشر ١٩٦٣ وترجمت هذه الكتب الثلاثة إلى اللغة الإنجليزية فظهر كتاب Painting and Reality ضمن مجموعة Bollingen ، كما ظهر فى طبعة شعبية لميرديان . ونشر الكتابين الآخرين Scribner وأولاده فى مدينة نيويورك .

جورج كوتيكال تشاكو

الفكر الهندي

والروح المميزة للتنمية الاقتصادية

ترجمة: عبد العزيز عبد الحق حلمي

أورد الأستاذ نورثروب Northrop فى مقدمته لكتاب الأستاذ هايزنبرج Heisenberg الذى صدر فى سلسلة المنظورات العالمية World Perspectives تحت عنوان « الفيزياء والفلسفة » ملاحظة هامة جاء فيها : « كثيراً ما يردد الزعماء الوطنيون فى المجتمعات غير الغربية رأياً يشايعهم فيه مستشاروهم الغربيون ، يذهبون فيه إلى أن مشكلة استخدام الأدوات والطرائق العلمية الحديثة فى آسيا والشرق الأوسط وإفريقية ليست سوى تمكيناً للوطنيين من شعوب هذه البلاد للظفر باستقلالها السياسى، ثم ما يعقب ذلك من تزويدها بالمساعدات المالية والأدوات العملية . وهذا الافتراض الهين المأخذ لا يتقيد بعدة اعتبارات ، أولها : أن أدوات العلم الحديث يستند نسقها على نظريات يتحتم فهمها واستيعابها وذلك بالقدر الذى يعين على تقويم صناعة هذه الآلات واستخدامها بما يحقق الفائدة المرجوة منها . ثانيها أن هذه النظريات تعتمد بدورها على مقدمات وقضايا فلسفية وفيزيائية . وليس فى مقدور المرء أن يستخدم أدوات الفيزياء الحديثة دون أن يصطنع ، إن عاجلا أو آجلا ما يلابسها من عقلية فلسفية . وعندما يتشبع الشباب المدرب تدريباً علمياً بهذه العقلية فإنها تقوض من دعائم ولائه لأسرته وقبيلته . وإذا لم يسفر هذا التناقض عن صراع عاطفى لا غناء فيه ولا ضرورة له ، ولم يؤد إلى انتكاث الروابط الاجتماعية أو توهينها ، فمما يسترعى الاهتمام أن ذلك الشباب يرى نفسه مضطراً إلى أن ينظر إلى تجربته على اعتبار أنها أكسبته ثنائية فكرية تشتمل على عقليتين فلسفيتين

متباينتين ، استق أولاها من ثقافته التقليدية واستمد الأخرى من علم الفيزياء [١] الحديث [٢] » .

وهدفنا من هذه الدراسة أن نبحث فى شىء من التفصيل عن الدلالات الضمنية المترتبة على اقتران هاتين العقليتين الفلسفيتين المختلفتين . وسنقصر حديثنا على البلاد الهندية ، ونشير بصفة خاصة إلى الأسس الفلسفية التى يتحتم مراعاتها عند الأخذ بأى نظام من نظم التنمية الاقتصادية سواء أكان نظاماً موجهاً أم غير موجه . وبعبارة أخرى سنحاول تقدير القيم الفلسفية الخاصة بالبلاد الهندية وذلك من حيث علاقتها باستخدام الوسائط المادية التى تعين البشر على ما يقيمون به أودهم . وسنبحث فيما عساه قد ينشأ من صراع بين أهداف التنمية الاقتصادية ومفاهيم الفكر الهندى ، كما نستقصى التطورات المحتملة للتأويلات الجديدة التى يتسنى استخلاصها من المبادىء الفلسفية القديمة حينما تواجه الأخيرة بتحديات التغيير المعاصرة ممثلة فى برامج التنمية الاقتصادية.

١ — المظاهر الاقتصادية للفكر الهندى فى نطاق الأسرة :

لسنا فى حاجة إلى أن نبصر جمهرة القراء المستنيرين بالمراد من أن الإشارة إلى الفكر الهندى لا تستوعب جميع السمات الخاصة بالشرائع وطرائق السلوك التى يسير عليها ٣٨٩ مليون نسمة ممن يسكنون شبه القارة الهندية . ففيما نذكره عن الفكر الهندى فى هذا الصدد إنما نقصد به النسق المقنن للتفكير الذى نتتبعه خلال العصر

---

(١) الفيزياء والسياسة بقلم فيرنر هايزنبرج Werner Heisenberg لدى الناشر هاربر Harper فى نيويورك سنة ١٩٥٨م والمقدمة بقلم ف.س.س. نورثروب F.S.C. Northrop ص ٢ و ٣ .

(٢) يردد كاتب المقال هنا دعوى قديمة ظهرت فى النصف الثانى من القرن الماضى فى أوروبا يقول فيها أصحابها بالتناقض بين المنهج العلمى فى ثقافة الغرب الحديثة وثقافات البلاد غير الغربية . وقد نسى هؤلاء أن العقل الأوروبى نفسه فى تكوينه التاريخى يجمع بين عنصرين متباينين وسعه التأليف بينهما والإغضاء عما بينهما من التناقض وهما العبرية Hebraism والهلينية Hellenism ولا ندرى لم لا يتهم الأوروبيون أنفسهم بالثنائية الفكرية ويخصون بهذه التهمة أصحاب الثقافات غير الأوروبيه ؟ . [المترجم]

الڤيدى Vedic والعصر الحماسى Epic وعصر سوترا Sutra والعصر المدرسى Scholastic . ونستخلص من هذا النسق أن السمة الغالبة على الفكر الهندى هى الاتجاه نحو توكيد الجانب الروحى، وعلى ذلك فإن دراستنا هنا ترمى إلى البحث عما إذا كان هذا التركيز على النواحى الروحية قد أفسح على الإطلاق مجالا للإنسان وحاجاته المادية.

وإنا لنجد فى المهابهاراتا Mahabharata تنميقاً لشريعة اجتماعية مأثورة ، سنت للحياة الإنسانية غايات أربع يطلق عليها اسم پوروسارثا Purusarthas وهى القسط أو الفضيلة أى دارما[1] Dharma والغنى أو الثروة أى أرثا Artha والاستمتاع بالحياة الدنيا أى كاما Kama والانطلاق الروحي أى موكشا Moksa . ومن المعلوم أن مانو Manau أشار إلى هذه الغايات الأربع الكبرى للحياة الإنسانية .

ويذهب بعض العلماء[2] إلى أن شريعة مانو كانت معاصرة للزمن الذى عاش فيه أرسطو والإسكندر المقدونى ، ولا ندرى عما إذا كان فتح الإسكندر لشمال شرقى الهند فى سنة ٣٢٥ ق . م . قد أدى آنذاك إلى تعجيل البحث فى الدعائم الأساسية للنظام الاجتماعى . ويبدو لنا أن هذه نقطة جديرة بالبحث والدراسة . ومن الواضح أن مصنف هذا الشريعة كان جيد الإلمام بالأدب الڤيدى . وقد أورد لنا حلولاً استمدها

(١) يصعب ترجمة كلمة دارما إلى العربية ويفسرها الكتاب الهنود أنفسهم تفسيرات عديدة وقد شرحها الدكتور N. A. Thouthi بقوله إنها أحوال معينة فى طبيعة كل فرد منا تتفق مع ما يسعى إليه نحو الكمال وذلك فى سلوكه الذى يشكل علاقاته مع العالم الخارجى» . (راجع كتاب تراث الهند تحرير G. T. Garratt أكسفورد سنة ١٩٣٧م ص ١٤٠) وفسرها راداكريشنان بأنها العمل الصحيح وأن نظام الكون مبنى على ساتيا أو حقيقة الأشياء ودارما أى ناموس التطور، ثم مضى يقول بأن دارما هى الفضيلة وأنها مشتقة من حقيقة الأشياء (راجع كتابه الهندوكية والحياة ، الترجمة الفرنسية باريس سنة ١٩٢٩م ص٧٥و٧٦) وشرحها راداكريشنان مرة أخرى بأنها القانون الأخلاق وذلك فى ص ٨٥ من كتابه : النظرة الهندوكية للحياة ، لندن سنة ١٩٤٩م . [المترجم]

(٢) فلسفات الهند بقلم هنريش زيمر H. Zimmer ، نيويورك سنة ١٩٥١م الذيل الثانى : الملخص التاريخى ص ٢ .

مْن الساخيا Samkhya والفيدانتا Vedanta . ومن الحقائق الهامة فى نظرنا ماجاء فى شريعة مانو فى هذا الصدد وهو « توكيد القاعدة الوظيفية تمييزاً لها على قاعدة النسب Birth فكل فرد عليه أن يؤدى الوظيفة التى تناسب طبيعته غير مناسبة إذ أن مانو يؤمن بالمراحل الأربع للنمو والغايات الأربع للمثلى للحياة[1] » .

إن تغيير القاعدة الأساسية من النسب إلى الوظيفة ليعد من النقط البالغة الأهمية فى بحثنا هذا . وسنرى عند استقصائنا لمستلزمات التنمية الاقتصادية أن الفكرة المشهورة الخاصة بتقسيم العمل والتى تقترن باسم آدم سميث Adam Smith فى سنة ١٧٧٦م تقتضى أن يؤدى كل فرد الوظيفة التى تناسبه خير مناسبة . وإنا لنجد فى هذه القاعدة الأساسية للنظام الاجتماعى أن أجل الوحدات وأعظمها خطراً هى رب البيت . ولنسق ما قاله مانو فى هذا الصدد :

٧٧ — كما أن جميع المخلوقات الحية تعيش بما تستنشقه من الهواء فإن أبناء جميع الطبقات تعتمد فى إقامة أودها على إعالة أرباب البيوت لهم .

٧٨ — وبما أن أفراد الطبقات الثلاث (الأخرى) يعتمدون فى حياتهم اليومية على ما يقدمه لهم عائلوهم من (فيض) المعارف المقدسة وبلغة الطعام فإن طبقة أرباب البيوت هى أرفع الطبقات وأهمها .

شريعة مانو ج٣ بند ٧٧ و٧٨

٨٩ — ورب البيت طبقاً لتعاليم الفيدا وما جاء فى المتون المأثورة له من المنزلة ما يعلو به على الآخرين كافة (من أبناء الطبقات الثلاث الأخرى) ، لأنه هو الذى يقيم أود الثلاثة الآخرين .

٩٠ — وكما أن الأنهار ، كبيرها وصغيرها تجد مستقرها الأخير فى المحيط فإن

---

(١) مرجع فى فلسفة الهند بقلم س. رادا كريشنان وتشارلز مور، برانستون سنة ١٩٥٧ ص ١٧٢ .

أبناء جميع الطبقات يجدون الرعاية والحماية فى ظل عائليهم .

شريعة مانو ح٦ بند ٨٩و٩٠ (مكرر)(١)

وإنى لأذكر مثلا من الأمثال السائرة فى لغتى الأصلية ،لغة الملايالام Malayalam وهى إحدى اللغات الأربع عشرة التى تعترف بها جمهورية الهند ، ورد فيه أن العالم والشيخ الورع إنما يقفان بباب الشيخ الثرى لحراسته والسهر عليه .

« إن من شاب فى اكتساب العلم ومن شاخ فى التحلى بالتقوى ومن بلغ من العمر أعواماً طوالاً ليقوم ثلاثتهم على باب ثرى طاعن فى السن يرقبونه ويحرسونه » .

وهكذا نجد أن الفكر الهندى لا يمقت المال فى ذاته ، إنما ينكر الانصراف إليه والتعلق به ، بل تشتمل « الفيدا الأثارفية » على دعاء يتلوه التاجر الذى يختلف إلى الأسواق ليصيب زيادة فى ماله (٢) . وفى الحق أن إندرا Jndra يعتبر إلهاً للتجار [يرعى شئونهم] ، وجاء فى الريجفيدا Rigveda ما يدل على السماح للأغنياء بدخول الجنة(٣)

بعد أن أثبتنا أن كسب المال يعد أمراً مقبولا ومعترفاً به ، علينا أن نبحث فى المظاهر المختلفة للثروة وطرق الحصول عليها ، مما يتصل بالاعتبارات الخاصة بالتنمية الاقتصادية ، ويعوزنا أن نلم بأمور أخرى منها :

١ — إعداد أرباب البيوت لكى يقيموا أود جميع الطبقات ممن يعولونهم ، ومنهم طالب العلم « براهماكارى » Brahmacary ، وقاطن الغابة « فانا پراسثا » Vanaprastha والناسك المتجول « سانياسا » Sannyasa وعائل الأسرة « جارهاسثيا » Garhasthya .

٢ — الوسائل المقبولة لاكتساب المال واستثماره .

---

(١) شريعة مانو ترجمة ج. بيهلر G. Buhler ، المجلد الخامس والعشرون من مجموعة كتب الشرق المقدسة ، أكسفورد مطبعة كلارندون Clarendon سنة ١٨٨٦م .

(٢) أثارفا فيدا Atharva Veda حـ ٣ س ١٥ .

(٣) الريجفيدا Rigveda حـ ٨ س ١٣ س ٥ .

وإننا لنجد فى مذهب الأغماد الخمسة للنفس الذى اشتهرت به «تايتيريا يوپانيشاد» Taittiriya Upanishad وهى الطعام والهواء والعقل والبصيرة والغبطة ، قواعد عملية يسير عليها طالب العلم :

« عليك باتباع الفضائل « دارما » .

وليس للمرء أن يدع ما ينيله رخاءً .

وعليه أن يزيد فيما يجود به[1] .

وبينما أوضحت هذه القواعد الترغيب فى إجزال العطاء فإنها لم تحدد لنا ما يتعلق بالوسائل التى تعين طالب العلم على اكتساب ما يكفى من المال لأداء واجبه المقدس الذى يهيب به أن يقيم أود أبناء جميع الطبقات .

وأذكر فى هذا الصدد بيتاً من الشعر يصف الخصائص المميزة لطالب العلم الجاد فى تحصيله ومنها الاجتزاء باليسير من الطعام وارتداء ماسَمَل من الثياب،ولا غرو فإن الفقر هو مما يؤمر به ويرغب فيه . ولكنه بعد أن يقضى فترة التلمذة التى طال ما عانى فيها من الجهد والخصاصة يوصى بأن يجزل العطاء وأن ينفق عن سعة . وكما قال زيمر Zimmer : « بعد أن يكون الشاب قد قضى مرحلة التلمذة وصار فى طور الرجولة يفاجأ دون إعداد لفترة انتقالية بمواجهة مرحلة جديدة ينقل إليها بل يقذف به من حالق إلى غمار الحياة الزوجية والاضطلاع برعاية شئون البيت أو ما يسمى « جرهاستا » Grhastha . وبعد أن يتخذ لنفسه وظيفة الأب ويزاول عملاً أو مهنة ، يستقبل الزوجة التى اختارها له والداه ، يستولدها أبناءه ، ويقوم بإعالة أسرته ، ولا يدخر وسعاً فى النهوض بجميع الواجبات والمهام المثلى التى تقضى بها التقاليد الخاصة برب الأسرة Pater Familias وأعضاء طوائف الحرف وغيرها . وللأب الشاب أن يشارك فى مباهج الحياة الزوجية أو ما يسمى

---

(١) الأقسام الرئيسية الثلاثة عشر فى اليوبانيشاد بقلم ر . ا . هيوم R. E. Hume لندن مطبعة جامعة أكسفورد الطبعة الثانية المنقحة سنة ١٩٣١م .

« كاما » Kama واحتمال أثقالها وهمومها ، كما أن عليه أن ينهض بالمهام والمشكلات التقليدية الخاصة بالملكية والثروة أى « أرثا » Artha حتى تتهيأ له تحت تصرفه الوسائل التى لا يقتصر فيها على إعالة أسرته النامية ، وذلك طبقاً للمعايير المتفقة مع محتده أو المناسبة للنوع الإنسانى « جاتى » Jati وإنما ليلبى أيضاً عن طريقها التكاليف والنفقات المتفاوتة مما يلزم لأداء دورة الطقوس التقليدية . ذلك لأن عليه إذ ذاك — بل من واجب الإله إندرا Indra أن يستعين بما يسمى البرهاسباتى Brhaspati الإلهية وأن يعنى بالاهتمام بها — أن يستخدم كاهن المنزل « براهمان غورو » Brahman — guru الذى يستجلب البركات ويقدم العون للأسرة فى كل مناسبة ممكنة بما يجمع من وظيفة المرشد الروحى وكاهن الاعتراف وطبيب الأسرة ومستشارها النفسانى ومعوذها وساحرها . وأصحاب هذه المهن يقتضون لقاء خدماتهم من الأجور ما يعد إلى حد ما سبباً فى نجاح أساليبهم الملتوية فيما يزاولونه من علاجات نفسية يضفون عليها طابع القداسة . وهؤلاء الغورو أو الكهنة الذين ربطوا أنفسهم ربطاً كاملا — أسوة بغيرهم فى المجتمع — بالامتيازات والواجبات التى يقتضيها دورهم الذى ينهضون به والذى يرجع إلى عصور موغلة فى القدم ، غدوا مسالا تجرى فيه ينابيع الحكمة الخارقة والقداسة العارمة « براهمان » بما جعلهم أشبه بالأعصاب الحساسة الواعية فى جسم المجتمع(١) .

وتبدو لنا حقيقة الأمر كما لو كانت الأموال وكل ما يتصل بها من مشكلات قد أقحمت فى دورة الحياة بطريقة غامضة ، فبعد أن كانت المهمة الأساسية لطالب العلم أن يوجه عزيمته ويستفرغ جهده فى السماع Sru والحفظ عن ظهر قلب ، وأن يتلقى ما يحصله ليصدع به وينقاد إليه « سوسروسا » Susrusa يواجه الآن على حين غفلة بمقتضيات والتزامات لها طبيعة مغايرة تماماً لما سبقها .

وبعد فما هى الطريقة التى يلجأ إليها طالب العلم فى كسب عيشه ؟ الجواب هو نظام الطبقات Gaste System.

---

(١) فلسفات الهند بقلم هينريش زيمر ص ١٥٦ .

ونظام الطبقات فيما يبدو لى يتضمن حكمة يعتد بها إذا نظرنا إليه من الوجهة الاقتصادية . فلكى يتسنى لشئون الحياة العادية أن يتصل سيرها فى الاقتصاد الزراعى صار لزاماً علينا أن نفلح الأرض، وعندما تتم زراعتها ويحين جنى ثمارها يتجه الفكر بطبيعة الحال إلى وقاية غلتها من عبث اللصوص والنهابين . فإذا ما أمنا على المحاصيل من غوائل الغصب والسرقة تهيأ المجال للاتجار فيها لتيسير توزيعها والانتفاع بها . فالأرض عند فلاحتها تحمى حدودها وتباع ثمارها ، ثم يتسنى للناس بعد ذلك أن يكرسوا من الوقت والجهد ما ينمى مداركهم ويصقل عقولهم . ويكاد يكون هذا فيما يبدو لى المنطق الاقتصادى المساند لنظام الطبقات الذى يضم الأيدى الكادحة فى فلاحة الأرض والذادة المدافعين عنها والمشتغلين بالتجارة والصفوة المتعلمة . وقد استقر هذا النظام بإضفاء هالة دينية على مختلف المهن والأعمال . ومن الطبيعى أن مجتمعاً تتواصل حياته فلا يعترف بالفناء يلتمس أساساً لتنضيد طبقاته الاجتماعية فى الحدث الوحيد الذى يستطيع أن يَتَشَبَّث منه وهو مولد ذراريه. فالواقعة التى تنبىء بمولد طفل جديد تتضمن أيضاً إدراجه فى طائفة حرفية معينة لا يجدى معها كل مايذرف من دمع وكل ما يتوسل به من ضراعة لزحزحته قيد شعرة بعيداً عن الطبقة الاجتماعية التى أدرج فى نطاقها[1] .

---

(١) يتجاوز كاتب هذا المقال هنا عما ينطوى عليه نظام الطبقات الهندوكى من القسوة والصرامة فهو يكبل الحياة الاجتماعية بقيود كثيرة تدعمها العقيدة الدينية ويقضى على الفرص التى تتيح للموهوبين من أبناء الطبقات الدنيا أو المنبوذين تنمية استعداداتهم بما يفيدون به أنفسهم ومجتمعهم بل يفسد النظم الديمقراطية ويجعلها اسماً على غير مسمى. وقد أشار إلى هذه العيوب مواطنو كاتب المقال من مفكرى الهند نذكر منهم الأستاذ ن. پراساد N. Prasad الذى ألف كتاباً عنوانه : أسطورة نظام الطبقات أشار إليه فى فصل عقده عن محنة الديمقراطية قال فيه : « أود أن أعيد هنا ما قلته عن التعارض القائم بين الديمقراطية ونظام الطبقات . لقد أخذنا بالنظم الديمقراطية ولكننا نزود محتواها بهذا النظام، ففى خلال الانتخابات العامة التى أجريت مرتين كان الاهتمام مقصوراً فيما ترجح على الاعتبارات الخاصة بنظام الطبقات ، إذ كان نجاح المرشحين أو فشلهم فى الانتخابات مبنياً فى المحل الأول على الكثرة العددية للناخبين =

وهكذا تركز حول الأرض الزراعية قوام الأعمال التى ينهض بها الفاس فى تدبير معاشهم . وأذكر من قصيدة نظمت فى وقت متأخر بيتاً من الشعر تناول مختلف المهن والحرف . وضع فى المقام الأول منها التعليم وعقبه بالزراعة ثم التجارة طبقاً لهذا الترتيب فى الأهمية وجلالة الشأن . أما العمل فى المحاكم فقد عد من المهن الحقيرة المبتذلة ، وأخيراً الويل لأولئك الذين يشتغلون بحمل الأثقال .

ولنلاحظ ما خصت به الزراعة والتجارة من تنويه وتقدير كانا دون ريب مما استحدث فى عصر متأخر . ففى العصور القديمة كانت الصدارة فى نسق المهن والأعمال من نصيب تربية الحيوان يتلوها فى المكانة حرث الأرض وفلاحتها . أما التجارة وإقراض المال فكان ينظر إليهما فى كل مكان نظرة الريبة والاحتقار[1] . ومع ذلك فقد عدت التجارة فيما بعد عملا يفوق غيره مكانة ومنزلة .

« لقد حدث أن رفع من شأن التجارة . وليس هناك من سبب لذلك إلا أن تربية الحيوان اقتضت كثيراً من الأعمال ومنها خصاء البهائم : ويعد هذا تغييراً جذرياً فى ترتيب مكانة المهن المختلفة وأقدارها مما كان متبعاً فى الأزمنة الفيدية . ويبدو أن التاجر « بانى » Pani فى نظر الفيدا ليس سوى جوال عادة ينتمى إلى قبائل غريبة ، يقطع نهاره فى الجدل والمساومة ويقضى ليله فى التلصص والسرقة . يجمع أمواله فى أكداس يخفيها عن الأنظار . تبغضه الآلهة لشحه وتقتيره (فى تقديم

= وانتمائهم إلى مختلف الطبقات ، فلم تلعب الأحزاب السياسية أو منابر الخطابة أو البرامج أو الايديولوجيات إلا دوراً بالغ الضآلة فى الانتخابات العامة . إن شكل الديمقراطية ومضمون نظام الطبقات قد وصما ديمقراطيتنا بالابتذال وحولاها إلى حكومة الطبقات Casteocracy » . انظر كتاب : علم الاجتماع والبحث الاجتماعى والمشكلات الاجتماعية فى بلاد الهند ، تحرير الأستاذ ر. ن. ساكسينا R. N. Saksena مدير معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة أجرا Agra بالهند (طبع دار النشر الآسيوية فى لندن سنه ١٩٦١م ص ٩٥ و ٩٦) . [المترجم]

(١) المهابهاراتا حـ ١٣ ص ٦٣ س ٢٣ وانظر أيضاً شريعة مانو حـ ٩ ص ٣٢٧ ويغض هذان المصدران من التجارة وإقراض النقود ، وينظران إليهما بعين الزراية والاحتقار .

القرابين إليها) وعقته الناس وخاصة المنشدون للأناشيد الدينية والـكهنة . وعلى ذلك فإن المـكاسب التى يحصل عليها التاجر سُحتاً هى على النقيض فى المنزلة بالنسبة لثروة النبلاء الذين يغدقون العطاء للمنشدين والـكهنة . ولذا فإن كلمة « أرى » Ari ومفادها الأثرياء الأقوياء تجمع فى مدلولها بين المعنى الحسن والسيء، كما لاحظ ذلك كل من بيشل Bischel وجلدنر Geldner ، فالناس بالنسبة للموسر من هؤلاء هم أحق له طلباً وأوغر صدراً وأشد حسداً ، لا يقوى المرء على أن يخلو به وهو آمن « على نفسه ، فهو بدين أيد ، مزهو شامخ بأنفه ، ولا سيما حين يبخل على المنشدين والـكهنة من غير خاصته فيحرمهم أجورهم . إن عليه أن يبذل لهم من عطائه وأن يتبعه بغيره . فإذا ما جاد عاله صار مقرباً إلى الآلهة ووقعت محبته فى قلوب الناس . ولـكن التاجر ليس من القوم الذين يصدر عنهم هذا الصنيع[١] .

وعلينا أن نلاحظ هنا أن التاجر الذى حظى فى المجتمع بالمـكانة التى تؤهله إياها مهنته ، وذلك فى الأزمنة التالية لعصر الفيدا ، له نظير فى تاريخ إنجلترة الاقتصادى يشوقنا أن نذكره . ففيما ذهب إليه آدم سميث فى كتابه ثروة الأمم ما يتلاءم مع مزاج الطبقة المتوسطة فى التاريخ الأوروبى فى أواخر القرن الثامن عشر . فقد كان فى نجاح التجار الإنجليز آنذاك فى أعمالهم التجارية فى داخل إنجلترا وخارجها ما أدى إلى إعادة النظر فى المـكانة التى يخصهم الناس بها . ولنستشهد فى فى هذا الصدد عما ذكره لاصكى Laski :

« أراد رجال الأعمال أن يرفعوا من قدر ما يصبون إلى إنجازه إلى منزلة تتـكافأ مع منزلة القانون الطبيعى حتى يزودهم ذلك بقوة دافعة لم تصل إلى مثل هذا الحد فى عنفوانها . فعند آدم سميث بلغت النصائح العملية والـكلمات الجامعة الخاصة بالأعمال التجارية منزلة مقررات اللاهوت[٢] » .

---

(١) ديانه الهنـد بقلم ماكس فبر Max Weber — المطبعة الحرة بجلنكو Gleucoe ولاية الينوى (بأمريكا) سنه ١٩٥٨م ص٨٤ و ٨٥ .

(٢) قيام المذهب الحر بقلم هارولد ج. لاصكى H. j. Laski .

بيد أنه لم يظهر فى الهند من يماثل آدم سميث . ولم يجر على الألسنة من الأمثال السائرة المتعلقة بمزاولة الأعمال التجارية مايسمو بالأخيرة إلى منزلة القواعد الإيمانية فى الإلهيات . ففلاحة الأرض والاشتغال بالبيع والشراء كانامن الوسائل المشروعة لكسب العيش . وبما أن هذا الواجب فى السعى إلى اكتساب الرزق قد التزم به أرباب البيوت الذين يعتمد عليهم ذووهم ممن ينتمون إلى الطبقات الأخرى ، فقد صار لمهمتهم الاقتصادية أهمية حيوية . ومع ذلك فإنا نجد أن رب البيت قلما كان يدرب على أداء هذا الواجب حين يقذف به من برجه الأكاديمى الذى كان يقضى فيه فترة البيات الشتوى ليضطلع بمسئولياته فى إعالة أهل منزله .

٢ — المظاهر الاقتصادية للفكر الهندى فى نطاق الدولة :

إن العمل الاقتصادى فى الهند خلال العقدين السادس والسابع[١] من هذا القرن يشتمل على وحدات تتخطى كثيراً نطاق النظام العائلى ، فلأول مرة فى التاريخ غدت شبه القارة الهندية بأسرها وحدة إدارية ألقيت مصائرها فى أيدى أبنائها واستجد لهؤلاء من الحاجات ما دفع إلى البحث عما تيسر من وسائل مستحدثة لإشباعها ، وعلينا فى سياق هذه التحديات المطردة التى تبتعثها حقيقة « العصرية » ذاتها أن نبحث فيما إذا كانت النواحى التقليدية فى فلسفة الهند تلائم المطالب الحالية للعمل الاقتصادى أو تتناقض معها .

وإنا لنلاحظ أن الفكر الهندى يقر بما للثروة من الأهمية وعظم الشأن . ففى الريجفيدا Rigveda أناشيد وترانيم تمجد أجنى Agni إله النار باعتباره «أعظم من يهب الذخائر والنفائس » . ويقول المتعبد فى دعائه الذى يتوجه به إلى « أوساس » Usas (الفجر) :

« اللهم ارزقنا مالا وفيراً مما خلقت فى عديد صوره » .

---

(١) فى الأصل خلال الخمسينات والستينات من أعوام هذا القرن، والمعروف أن الخمسينات هى أعوام العقد السادس والستينات أعوام العقد السابع . [المترجم]

وأنلنا من الغذاء ما نقيم به أودنا .

فمن جلالك القاهر أيا « أوساس » نستمد القوة .

يا واسع الغنى ويا سخى العطاء (١) .

وهناك دعاء آخر إلى «ڤيز فيديفاس » Visvedevas يتوجه به إلى جميع الآلهة ، ويبتهل فيه إلى پوزان Busan أن:«أفض علينا من الخير وهبنا نماء فى أموالنا(٢) ».

ولا غرو فإن المال ليس شراً فى ذاته إنما ينجم الشر عن المغالاة فى التطلع إليه والتعلق به . وفى البجفادجيتا Bhgaavad — gita والمهابهاراتا Mahabharata من التخويف والتحذير ما ينهى عن الوقوع فى فتنة المال . وجاء فى السانتيبارڤا Santiparva ١٧٧ أن المرء لا يقوى على كسب المال حتى لو أسلم قياده إليه وليس هناك ما يفوق هذا إيلاماً . ومتى ما ظفر بصبابة منه فإنه لا يقنع ألبتة بما أصاب بل يواصل السعى فى طلبه والاستزادة منه . فالمال كماء الجانج Ganges العذب كسبه لا ينقع غلة ولا يزيد وارده إلا هياماً به .

ولنا أن نذهب إلى القول بأن الفكر الهندى لا ينكر ما للمال من فضل ولكنه يبغض الانحراف فى وسائل كسبه والركون إلى إساءة استخدامه . وقد فرق المهاتما غاندى بين هاتين القضيتين فى تأويله للدعامة الفلسفية للعمل الاقتصادى .

« إن تجربة العالم لتوضح لنا بصورة عامة أن اقتناء الذهب والتحلى بالفضائل ضدان لا يجتمعان . ومع أن هذه هى التجربة المطردة التى عرفها الناس فى كل مكان فهى ليست قاعدة حتمية تصدق على جميع الحالات . ولدينا فى چانا كا Janaka مثال من الأمثلة الشهيرة لرجل كان يتقلب فى أعطاف النعمة والثراء وله من السطوة ونفاذ الكلمة ما يفوق الحد ، إذ كان أميراً من كبار الأمراء ومع ذلك فقد كان أطهر

---

(١) أناشيد الريجفيدا بقلم ر. ت. هـ. جريفيث R. T. H. Griffith والناشر ا. ج. لازاروس E. j. Lazarus وشركاه — بنارس بالهند سنه ١٩٢٦م .

(٢) المصدر السابق .

رجال عصره وأقومهم خلقاً . بل لدينا فى عصرنا الحاضر ما يمكننى أن أستشهد به من خلال تجاربى الخاصة ، إذ سعدت بالتعرف إلى عدد من رجال المال لم يجدوا أية مشقة فى أن يروضوا أنفسهم على كريم السجايا وأن يعيشوا حياة قويمة نقية .

« إنى لا أرى غضاضة فى أن يزيد الرجل المتعلم المستنير من كسبه ، إذ لا أود أن أكبل مواهبه ، غير أنه ينبغى أن يستخدم الجانب الأكبر من دخله فى صالح الدولة ، كما هو الحال بالنسبة لرب الأسرة وذلك فيما يتعلق بكسب أبنائه ، إذ يضاف ما يحصل عليه كل واحد منهم من دخل إلى رصيد الأسرة المشترك، فهؤلاء الأبناء ليسوا سوى أوصياء على ما يكسبونه من المال [1] » .

وإنا لنلاحظ أن المهاتما غاندى قد ذكر الدولة صراحة فيما ذهب إليه من تأويل نراه لا يتعارض كثيراً مع أوردناه آنفاً من مقتبسات استمددناها من المؤلفات الفلسفية القديمة . ونشير هنا إلى الإجازة الفلسفية للعمل الاقتصادى والترخيص فيه حتى تؤدى إلى تحسين أحوال المجتمع الذى يتكاثر فيه المال . ونرى فى التركيز على ما يسمى بممارسة الفضيلة « دارما » ما يقرب من شقة الخلاف بين الكسب على اختلاف أنواعه وتفاوت مقاديره وبين النزعة الروحية الغالبة على الفكر الهندى .

ولعل سؤالاً يسنح لنا فى هذا المقام وهو كيف يتهيأ لنا أن نمارس الفضيلة على وجهها الصحيح بما يجنبنا الوقوع فى الفتنة الوشيكة التى يغرى بها تكاثر المال وتراكمه ؟. إن نظرة غانديجى [2] إلى العمل الاقتصادى على المستوى القومى يحددها وعيه المرهف بالمفهوم القديم للأسرة . فالثروة المتزايدة طبقاً لهذا المفهوم كانت حقاً مباشراً لأفراد المجتمع كافة بصرف النظر عن تفاوت قدراتهم على اكتساب المال .

---

(١) The Ghandi Sutras رتبها د . س . سارما D. S. Sarma نيويورك سنة ١٩٤٩م ص ٨٠ و ٨١ .

(٢) إن الكلمة suffix جى jiالتى كثيراً ما تضاف إلى أسماء الأعلام فى الهند تفيد معنى الاحترام وهى تضاف دون تمييز لأسماء الناس على اختلاف أنواعهم من رجال ونساء وصبية وأطفال . بيد أن غاندى كان يفضل إضافة المقطع جى إلى كلمة المهاتما .

« إن أمة تكاد تشرف على الموت جوعاً لا تأبه بدين ولا تعنى بفن ولا يزعها نظام ، فكل ما يعود بالنفع على الملايين الساغبة يعد جميلا فى نظرى . فلنبادر اليوم بيذل ما يقيم للناس أودهم وسوف يتلو ذلك كل ما بالحياة من زخرف وزينة ... لشد ما أريد فناً وأدباً لديهما المقدرة على مخاطبة الجماهير [1] » .

ويؤكد لنا هذا البيان أن إزالة التعريث starvation ضرورة أساسية يتحتم أن يحسب لها حساب قبل أن يتسنى للدين أو الفن أو النظام أن يستقر ويزدهر. وبعبارة أخرى اعترف بأهمية العوامل الاقتصادية باعتبارها أساساً لحياة لها مدلولها ومغزاها. ولم يذهب غانديجى إلى حد القول بأن الغذاء أجل شأناً من الدين ، فهو يرى أن ما للدين من رونق وبهجة يحتمل أن يفوت أولئك الذين يعوزهم ما يسدون به الرمق. بيد أننا قلما نجد فى الفكر الهندى المعاصر ما يصرح فيه بذكر الحاجة إلى إشباع مطالب الجسد كشرط للتأمل الهادف . وقد أشار رادا كريشنان فى تأويله الحديث للفلسفة الهندية إلى أن الوصول إلى حياة روحية عميقة وطيدة الدعائم هو الغاية التى يصبو إليها المرء فى رياضته الدينية . أما الوسيلة إليها فهى التحلى بمكارم الأخلاق وممارسة فن الاستغراق فى التأمل وإجالة الفكر [2] » . ولكنه لا يوضح لنا مع ذلك الشروط التى يتعين توافرها ليحيا الإنسان حياة خلقية قويمة وذلك فى نطاق المطالب التى يقتضيها الجسد من يوم إلى يوم، فهو يركز اهتمامه على النواحى الروحية دون أن يذكر لنا أية إشارة إلى الوسائط التى تعين المرء على إبقاء جسمه حياً حتى تتهيأ له ممارسة الحياة الخلقية .

وبينما يغفل رادا كريشنان البحث فيما تستلزمه الحياة الخلقيـة من المقومات الضرورية نراه لا يؤيد حقيقة العالم التجريبى ، فالوقائع والأحداث التى تجرى كل يوم

(١) غاندى فى نظر نهرو — الناشر شركة جون داى، نيويورك سنه ١٩٤٨م ص٢٤

(٢) نظرة مثالية للحياة بقلم س. رادا كريشنان — الناشر جورج ألين وأنون ، لندن سنه ١٩٢٩م الفصل الثالث .

فى هذا العالم لا يستدل منها ألبتة على أية حقيقة نهائية ، ولـكنها ليست فى نفس الوقت مجانبة للحقيقة [١].

بيد أن بيان غانديجى الذى أوردناه آنفاً هو فيما يبدو لنا إقرار واضح بحقيقة العالم التجريبي الذى يرجع فى كيانه إلى المطلق The Absolute . وطبقاً لهذا المعنى يمكن القول بأن ما ذهب إليه غانديجى إنما يطابق مطابقة تامة مفاهيم الفكر الهندى.

وإذا ما عدنا إلى فقرة سابقة استشهدنا بها فى ص ١٤ ، أشير فيها صراحة إلى الدولة ففى مقدورنا أن نرى الأخيرة كما تخيلها غانديجى أداة خيرة تبسط من حدود التبعات القديمة الخاصة بالأسرة حتى تشمل أسرة أوسـع نطاقاً وذلك فى سياق الظروف والأحوال المتعلقة بعصرنا الحاضر . وحتى يتسنى لنا استقصاء ما ورد فى الفـكر الهندى من التعاليم والقضايا التى تمـكن الدولة من أداء وظيفتها باعتبارها أسرة كبيرة superfamily علينا من الوجهة المنطقية أن نبحث فيما سبقها من النظم القديمة فى بلاد الهند عندما كانت الفلسفة الهندية فى دور نشأتها وتـكوينها .

وإنا لنلمـس فى النظام الملـكى [فى تاريخ الهند] سلفاً للدولة الحديثة . وعلينا أن نذكر فى هذا الصدد أن الملوك بحكم وظيفتهم التى كانوا يتقلدونها لم يزيدوا كثيراً على أن يكونوا أشبه بممثلين رفيعى القدر ينهضون بالأدوار التى يتعين عليهم أداؤها فإذا حدث أن خلع ملك عن عرشه فإن الوافد الجديد الذى يفوقه قوة وقهراً لا يلبث أن يعترف الناس بسلطانه ويدينوا بطاعته ويقلدوه تبعات الحكم ومهامه .

ولنبحث الآن عما إذا كان هؤلاء الملوك قد زودوا جميع رعاياهم التابعين لهم بحاجاتهم الطبيعية والمادية :

« إن مبدأ الملـكية فى ذاته كنظام من الأنظمة لم يكن قط موضع شك أو نظر ، فقد كان فى طبيعته وضعاً يتلاءم من الفضيلة « دارما » ، ووظيفته أن يكون أداة تساعد على تحقيقها ، إذ كان على الملك أن يشرف على أحوال رعيته وأن ينظر فيما

(١) الفلسفة الهندية بقـلم س . رادا كريشنان — الناشر جورج ألين وأنون ، لندن سنه ١٩٣١م حـ ٢ الفصل الثامن .

إذا كان جميع الأفراد قد أدوا ما فرض عليهم من الواجبات وغيرها من مهامهم الحيوية ، وذلك طبقاً للتقاليد المأثورة التي يتحتم على كل فرد اتباعها من حيث سنه وجنسه Sex وطبقته الاجتماعية التي ينتمي إليها[(١)] » :

وعلينا أن ننظر فيما اتبع من الأساليب لأداء الوظيفة الملكية وذلك في سياق الأوضاع السياسية الخاصة ببلاد الهند . « ففي ظل هذا النظام كانت هناك مآس يطرد وقوعها وأخطار دائمة يتعرض لها الفرد بما يفقده الأمن والطمأنينة فقداناً تاماً ويحرمه جميع تلك الحقوق التي نعتز بها اليوم ونحرص عليها باعتبارها قوام حرياتنا » . ويمضي زيمر Zimmer في قوله بأن « دنيا هذا المجتمع وصفت لنا وهي تمثل الملك جباراً طاغية ، يستعين في حكمه بأداة عسكرية ضخمة ، باهظة التكاليف وبطغمة رهيبة من الجواسيس والشرطة تشتمل على حشد من المخبرين والبغايا والقتلة والداهنين وأدعياء الزهد والتنسك ومحترفي دس السم . وهو تنسيق مروع للعسف والطغيان ، شبيه بما وصف به المؤرخون الأغارقة حاكم البلاد الفارسية القديمة الذي كان يلقب بملك[(٢)] الملوك[(٣)] » .

ولعل هذه الصورة التي يخيم عليها الضنك والشقاء وينعدم فيها الأمن والطمأنينة هي التي أدت إلى الغض من كتاب أرثا شاستترا Artha - Sastra مع أنه [من المؤلفات القديمة] كان قد وضعه مؤلفه[(٤)] كوتيليا Kautilya فيما بين سنتي ٣٢١

---

(١) فلسفات الهند بقلم هنيريش زيمر ص ١٠٦ .

(٢) هذا اللقب في الفارسية هو شاهنشاه . [المترجم]

(٣) كتاب زيمر ص ٩٤ .

(٤) جاء في الفصل الذي عقده ولتريوجين كلارك W. E. Clark عن العلوم الهندية في كتاب تراث الهند (أكسفورد سنة ١٩٣٧م ص ٣٤٠) أن كتاب أرثاشاسترا بقلم كوتيليا عثر عليه في سنة ١٩٠٩م وأن شاما شاستري ترجمه إلى الإنجليزية سنة ١٩١٥م كما ترجمه ج. ج. ماير J. j. Mayer إلى الألمانية ونشره في ليبزج في سنتي ١٩٢٥ و ١٩٢٦م ويقول كلارك بأن كتاب كوتيليا كشف لنا عن عالم جديد للفكر والحياة في الهند القديمة مغاير لما ورد عنهما في النصوص الفلسفية والدينية والأدب الفيدي . وقال بأن الاقتصار في وصف =

و ٢٩٦ قبل الميلاد . وبعبارة أخرى نرى أن الواقعية التى تحراها كوتيليا فى كتابه ، مستجيباً فيها إلى الوقائع البغيضة التى واجهته قد تجاهلها دارسو الفلسفة فى العصور المتأخرة ، ذلك لأنهم فيما يبدو قد سمحوا لأنفسهم بأن يتأثروا إلى حد كبير بالفلسفة الهندية فى عصر ازدهارها الذى يرجع تقريباً إلى فترة تتراوح بدايتها فيما بين سنة ستمائة إلى سنة خمسمائة قبل الميلاد وتنتهى فى سنة مائتين بعد الميلاد ، ومع ذلك فإن الدور الذى كان لآراء كوتيليا من حيث تأثيره فى الفكر الهندى لا يمكن تجاهله دون أن نسىء إلى عبقرية هذا الفكر فى مجموعه . ولذا فإنى أؤيد الأستاذ مور Moore تأييداً كاملا حين يقول بأن « المادية كان لها دون ريب عصرها الذى ازدهرت فيه فى الهند ويبدو أن هذا المذهب حظى بالقبول وسعة الانتشار فى وقت من الأوقات وذلك طبقاً لما ورد فى عدد من السجلات المتفرقة وما بذل من جانب المذاهب الفلسفية الأخرى من جهد صادق فى نقضه والتنديد به » ولكن على أن أبيح لنفسى مخالفته فيما ختم به ملاحظته إذ يقول . « إن المادية مع ذلك لم تقو على الصمود لقلة أتباعها وضعف تأثيرها . إن الفكر الهندى لم يغفل المادية أو ينسها بل عرفها وأحاط بها ، ولكنه اطرحها وتغلب عليها ، وآثر عليها المثالية وارتضاها باعتبارها أولى ما يحتج به

= حضارة الهند القديمة على الأدب الدينى وحده يؤدى إلى رسم صورة مشوهة عنها تماثل فى تشويهها ما نرسمه عن الحضارة الأوروبية فى العصور الوسطى إذا ما استقينا مادتنا من الكتابات الكنسية وحدها . ويتناول كتاب كوتيليا جميع أعمال الحكومة وينظم كل المسائل الخاصة بالحياة الدنيوية . إذ يصور لنا حكومة لا يسيطر عليها الكهنة . فهى تنهج فيما تقوم به نهجاً عملياً وتجريبياً خالصاً . وقد أفرد المؤلف فيه أبواباً تناول فيها الأحجار الكريمة والتعدين والمسالك والطرق التجارية والرى والطب والشجر والنبات والسموم والسفن والملاحة والماشية والخيل والفيلة والكيمياء والوسائل الميكانيكية وغيرها.

ويقول كلارك بأن هذا الكتاب ينسب إلى كوتيليا الذى كان وزيراً للامبراطور شاندرا جوبتا أول أباطرة أسرة موريا maurya وقد حكم الهند فى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد . ويمضى كلارك قائلا إن الدراسة النقدية للكتاب قد أقنعت غالبية العلماء الغربيين بقدم جزء منه فقط وأنه فى وضعه الحالى يشتمل على زيادات أضافتها إليه إحدى المدارس الفكرية . ولكن ما من باحث من هؤلاء ذهب إلى أن هذه الزيادات أو أى جزء من أجزاء الكتاب يرجع تدوينه إلى ما بعد القرن الثالث الميلادى . [المترجم]

ويذاد عنه من المذاهب الفكرية أياً كانت الصور أو الأشكال التى قد تتخذها أو تتمثل فيها[1] » .

وتستند مخالفتى لهذا الرأى على سببين رئيسيين : أولهما أن وسيلتى الاتصال الأساسيتين فى الفكر الهندى وهما «سروتى» sruti و «سمريتى» smriti تتحدثان فى جلاء عن مئات من المبادىء التى بسطها كوتيليا[2] وأشباهه من الفلاسفة فى كتاباتهم والتى حاولوا فيها أن يتقيدوا بالحقائق الواقعة التى يلمسها الناس فى حياتهم اليومية . بل تشتمل المهابهاراتا على عدد من القصص يتجلى فى مقاصدها ما يمكن أن يسمى بفلسفة النجاح. ولست أذهب لحظة إلى القول بأن هذه الأقاصيص تتألف منها جملة المبادىء التى يشتمل عليها الفكر الهندى . ولكنى أؤكد أن الحيز الذى تشغله عن جدارة واستحقاق فى صميم الفكر الهندى فى مجموعه هو مما لا يمكن غمطه أو إنكاره. ولو أن الفلسفة الهندية اقتصرت فى منحاها على النواحى المادية التى تلائم أذواق الكسالى ومستمرئى الدعة lotus - eaters لتعذر على الجمهرة من أبناء الشعب الوقوف على الجانب الأكبر مما ورد بها من مبادىء قوية تتعلق بالحياة اليومية . ولو صح هذا لشق على باعتبارى من غير الهندوكيين أن ألم بما اشتمل عليه هذا القصص

---

(١) مرجع فى الفلسفة الهندية بقلم س. رادا كريشنان وتشالز ا. مور Ch. A. Moore — پرنستون — مطبعة جامعة پرنستون ، سنه ١٩٥٧م ص ٢٣ من المقدمة .

(٢) تناول كوتيليا فى كتابه موضوعات الاستراتيجية والسياسة والدبلوماسية وذهب إلى أن الخديعة أجدى من استعمال القوة وأن خير الوسائط هو أنفذها أثراً . ويقول فى هذا الصدد ماسون أورسل الإخصائى الفرنسى فى الدراسات الهندية إننا لا نستطيع أن نخفى ما ينطوى عليه استخدام الحذق والبراعة من الخسة فالضمير فى بلاد الهند قد سما إلى الذروة فى تجارب الهنود الدينية وتأملاتهم ولكن هذه التعاليم قد هوت به إلى الحضيض فى نظرنا كأوروبيين... ثم قال : وهنا يتضح لنا مرة أخرى صدق أولئك الذين كثيراً ما شبهوا كوتيليا بما كيافلى ، انظر كتاب الهند القديمة بقلم P. Masson - Oursel وزميليه وهو المجلد ٢٦ من مجموعة تطور الإنسانية (باريس سنة ١٩٣٣م ص ١١٦). ويلاحظ هنا أن كاتب المقال بإشادته بكتاب كوتيليا الذى يدعو إلى أن الغاية تبرر الواسطة إنما يجرد الفكر الهندى من نزعته المثالية التى تعد من أعظم مفاخره . [المترجم]

من ذخائر وفيرة قصد بها علاج المشكلات العملية التى تعترض المرء فى حياته اليومية ، ولكنت حين ذاك الرجل الوحيد الذى حيل بينه وبين استكناه ذلك الجانب المتميز من جوانب الفكر الهندى .

أما السبب الثانى الذى يقتضينى مخالفة الأستاذ مور Moore فيما ذهب إليه فهو الملاحظة التى أبداها فى هذا الصدد أحد كبار الأعلام ممن أنجبتهم الهند فى عصرها الحديث ، إذ كتب يقول :

« من بين الكتب التى أتت عليها عوادى الزمن جملة المصنفات الخاصة بالمذهب المادى الذى ظهر عقب العصر القديم لليوبانيشاد Upanishads ، وما لدينا حالياً من إشارات تتعلق به إنما ينحصر فى الانتقادات التى وجهت إليه وفيما بذل من محاولات بارعة لدحض النظريات المادية ونقضها . ومع ذلك فليس هناك من شك فى أن الفلسفة المادية كان يدان بها فى الهند طيلة عدة قرون ، قوى خلالها تأثيرها على عامة الشعب . فإن كتاب «أرثا شاسترا» arthasastra الذى دونه كوتيليا Kautilya فى القرن الرابع قبل الميلاد والذى تناول فيه النظم السياسية والاقتصادية قد ذكرها على اعتبار أنها كانت إحدى الفلسفات الكبرى التى كانت قائمة فى البلاد الهندية .

« وعلى ذلك فإنه يتحتم علينا أن نعتمد على أولئك النقادة والكتاب الذين جنحوا إلى القدح فى هذه الفلسفة والازراء بها . لقد حاولوا أن يصبوا عليها جام سخريتهم وأن يبينوا مبلغ ما هى عليه من السخف والتهافت . ومما يؤسف له أنه ليس لنا من سبيل للكشف عن حقيقتها سوى ما نستخلصه من هذه الصورة السقيمة المشوهة . بيد أنهم فى حرصهم على عيبها وتنقصها ما يدل على مبلغ ما كان لها فى نظرهم من الخطر والأهمية . ولعل الكثرة الغالبة من المؤلفات المتعلقة بالمادية قد أتلفها الكهنة وغيرهم من المؤمنين بالديانة التقليدية وذلك فى خلال العصور التالية[1] » .

---

(١) كشف بلاد الهند بقلم جواهر لال نهرو — الناشر جون داى وشركاه — نيويورك سنة ١٩٤٦م ص ٨٧ .

ويتضح لنا من ملاحظة نهرو أن الفلسفة التى تقول بالمادية كما نعرفها اليوم لا يمكن اعتبارها من الفلسفات التى خبرها العقل الهندى ثم مال بعد ذلك إلى نبذها والتنكر لها . بل مما يعد أكثر عسراً ومشقة أن نثبت بأن الفكر الهندى « عرف المادية ثم تخلص منها إذ آثر عليها المثالية باعتبار الأخيرة أقوم المذاهب التى يحسن اتباعها والاعتصام بها والذود عنها » .

وعلى ذلك فإن الجوانب المادية فى الفلسفة الهندية ، سواءً فى ظاهرة وجودها أم فيما بذل من جهود للتغلب عليها تؤكد لنا أمرين : أولهما أن الاهتمام بوقائع الحياة اليومية إنما هو جزء لا يتجزأ من صميم الفكر الهندى ، وثانيهما أن هذه المجموعة من الأفكار الماديه لم تنل ما هى جديرة به من الأهمية والاعتبار .

٣ — التلاؤم بين الفكر الهندى والحركة المعاصرة الخاصة بالتنمية الاقتصادية :

لقد أثبتنا فى القسم الأول من مقالنا أن حرث الأرض وزراعتها والاشتغال بالتجارة كانت السبل المعترف بها لكسب العيش ، وأن واجب التكسب هذا قد أسند أداؤه إلى رب البيت الذى لم يدرب على القيام به حين يقذف به من فترة البيات الشتوى التى يقضيها فى برجه الأكاديمى ليواجه الالتزامات التى يتعين عليه أن يضطلع بها إذا ما غدا عائلا لأسرته . وقد رأينا فى القسم الثانى أن الفكر الهندى عنى عناية جدية بهذا الجانب المحدد الدقيق للعمل الاقتصادى (الذى يستغرق وحدات أكبر حجماً مثل العشيرة والمجتمع) . وقد وجدنا أن هذا الجانب الصغير micro - aspect للعمل الاقتصادى الذى يتناول وحدات أضيق نطاقاً مثل الأسرة لا يشمل ما يجب توافره من التدريب الذى يحقق أهدافاً أبعد مدى وأوسع مجالا . بيد أننا نصادف فى الأبحاث التفصيلية عن العمل الاقتصادى فى نطاقه الضيق وخاصة فيما دونه كوتيليا وغيره ما يدل على أن مؤلفيها كانوا على درجة بالغة من الوعى والاهتمام بالأهداف الاقتصادية والوسائل المؤدية إليها . وسنمضى الآن فى بحث هذه الناحية من نواحى الفكر الهندى والوسائل التى تيسر لنا دراستها لاستجلاء ما احتوته من اللمحات المتعلقة بالتنمية الاقتصادية .

علينا أن نسلم [بادئ ذى بدء] بأن أبحاث الفلسفة الهندية تخلو من أية إشارة إلى الصناعة كسبيل من سبل كسب العيش . أما الوسائط التى اعترف بها فهى كما أسلفنا القول حرث الأرض وزراعتها والاشتغال بالتجارة . وسنناقش بعض الجوانب المتعلقة بإحدى هذه الوسائط الثلاث وهى التجارة .

من الحقائق البديهية أن الهند فى حاجة إلى النقد الأجنبى لتستعين به فى إنفاذ أى برنامج من برامج التنمية الاقتصادية التى تستحق أن تسمى بهذا الاسم . ونحن بإقرارنا لهذه الحقيقة الواضحة إنما نستبعد دعوة غاندى التى بناها على سياسة الاكتفاء الذاتى لأفراد كل منزل حيث يقومون بزراعة ما يحتاجون إليه من الحبوب وتربية الأبقار التى يتغذون بألبانها وينسجون من القماش ما يصنعونه لباساً يتدثرون به . ولمضاعفة الثمرة الناجمة عن استخدام القوى الحية يتحتم الاستعانة بوسائط أخرى جمادية هى مما يطلق عليه عادة فى مجموعها اسم الآلات . وليست لدينا فيما يتعلق بهذه الأخيرة أية قواعد أو تعاليم مما جاء فى التراث الفكرى للهند . ولكن لدينا بعض الحكم المأثورة المتعلقة بالتجارة . وبما أن الهند عليها أن تحصل على ما يكفى من النقد الأجنبى إذا ما أرادت القيام بإنفاذ أى برنامج من برامج التنمية الاقتصادية ، فإن بوسعها أن تلجأ إلى استجداء المال أو اقتراضه أو اختلاسه . ولكن بوسعها أيضاً أن تناله بطريقة شريفة إذا ما أخذت بالحكمة القائلة : « التجارة لا المعونة » وعلى ذلك فإن علينا فيما نبسطه من بحث فيما عساه يوجد من التوافق بين الفكر الهندى ومقتضيات التنمية الاقتصادية أن نقصره على تحليل ما ورد بشأن التجارة من التعاليم المأثورة .

لننظر فى القصة الخرافية التى وردت فى المهابهاراتا ١٢ : ١٣٨ والتى تحكى لنا أن قطاً برياً وفأراً كانا يسكنان فى شجرة واحدة من أشجار الغابة وأن الفأر اتخذ لنفسه جحراً فى جذعها ، بينما ثوى القط فى أغصانها حيث كان يقتات بالتهام ما للطير من بيض وأفراخ . ثم حدث ذات يوم أن وقع القط فى فخ نصبه له صائد

لاصطياده ، ولما خرج الفأر من جحره وشهد الكارثة التي حلت بعدوه ارتاح لها وابتهج ولكنه رأى بومة فى أعلى الشجرة تتأهب للانقضاض عليه كما وجد نمساً يهم بالاقتراب منه لافتراسه ، وعلى حين بغتة سنحت للفأر خدعة بارعة يتخلص بها من مأزقه . فقد تقدم إلى القط أن يضمه إلى صدره وأنه فى مقابل حماية القط له سيقرض الشباك التى وقع فيها . وما لبث القط أن وافق على هذه الخطة حتى وثب الفأر إليه ولكنه لم يعض فى قرضه الشباك بما يتيح للقط الخلاص منها ، ولما قرب طلوع النهار وكاد الفأر أن يسمع وقع أقدام الصائد أنفذ ماتعهد به وأتى على الشباك ثم بادر مسرعاً إلى جحره .

ولهذه القصة فى جمعها بين القط والفأر مغزى هام يتعلق بالتجارة كوسيلة من وسائل التنمية الاقتصادية فى الهند . فالتفكير الفلسفى الهندى فى هذه القصة يحمل طابع الأزمنة التى وضعت فى خلالها ، والتى تمثل لنا ملوك الهند طغاة جبابرة ينفرد الواحد منهم بالسلطة ويستعين فى حكمه بأداة عسكرية ضخمة باهظة التكاليف وجهاز رهيب من الجواسيس والشرطة . ويتضح لنا من أحداث الحياة اليومية آنذاك أن الناس كانوا يسعون فى تجنب ما قد ينشأ عنها من المخاطر ، مما يدل على أن الفلاسفة اعترفوا بضرورة انتهاج الواقعية فى تفكيرهم ، كما تبين لنا هذه القصة الحاجة إلى اصطناع المودة وإظهار الموادعة على أساس التكيف مع الظروف والملابسات والعمل على مسايرتها سواء أكان ذلك حفاظاً على الحياة أم سعياً للاستزادة من جلب المكاسب وجر المنافع . وإذا بدا هذا الوصف كريهاً مستقبحاً لأولئك الذين ألفوا النظر إلى الفكر الهندى محلقاً فى سماء التجريدات المثالية فأحرى بهم وأولى أن يعيدوا قراءة الجيتا Gita التى ورد بها من الشواهد ما يجرد المثالية من هالة السمو المحيطة بها . فمهما بدا لنا الإطار الخارجى للفكر الهندى منزهاً عن الدنيويات فإن أثره فى حياة الشعب اليومية لم يتخذ شكلا ينأى به عن الاتجاه نحو الشئون الدنيوية . لقد كتب العالم الاجتماعى الكبير ماكس فبر Max Weber يقول : « إن تعشق المال والتكالب على كسبه عند الهنود من جميع الطبقات هما

مما لا يترك زيادة لمستزيد ، ولسنا نصادف فى أى بلد من البلاد ما يشابه هذا القدر الضئيل من الزهد فى المال antichrematism أو مثل هذا التقدير البالغ للثراء[١] »

وعلى ذلك فإن علينا أن نعد الوسائل المؤدية إلى زيادة التجارة وذلك بعقد الاتفاقات حتى مع الأعداء هى مما يتفق مع التأويل (الصحيح) للفكر الهندى .

ولقد ذكرنا آنفاً أن الفلسفة الهندية نشأت وتطورت فى خلال عصر كان فيه الملوك يحظون بسلطة واسعة على البلاد التى يحكمونها . ومع ذلك فقد كان كل ملك منهم معرضاً لأعظم الكوارث والأخطار ، سواء أكان مبعثها اعتداء جيرانه على مملكته أم أطماع وزرائه وقواده بل، ما كان من أفراد أسرته ذاتها ، وفى مثل هذه الظروف والأحوال تسود «شريعة السمك[٢]» أو «ماتسيانيانا» Matsya—Nyaya التى ورد ذكرها فى أرثا شاسترا : ١ : ٤٩ والمهابهاراتا فى ١٢ : ٦٧ س ١٦ إلى ١٧ ، ١٢ : ٨٩ س ٢١ . ويلاحظ أن القرن الذى نعيش فيه لم يخفف إلا بالقدر اليسير من عناء هذا الجو القديم الذى كان مفعماً بالأخطار والتهديدات والحركات المفاجئة . وهذا معناه بالنسبة إلى التنمية الاقتصادية فى عصرنا الحاضر ، أننا لا نصادف أية ضمانات (تقينا من الأخطار الماحقة) ولكننا نجد فرصاً (يتعين علينا انتهازها) . وإذا ما أضفنا إلى هذا القاعدة السابقة التى تهيب بنا أن ننحاز بدرجة ما إلى جانب أعدائنا فى سبيل الظفر بأهداف معينة ، ففى شريعة السمك هذه ما يعلمنا إما بأن وسائل التنمية الاقتصادية يجب التماسها متى وأينما تيسر لنا تحقيقها . وإما أن ننظر إلى هذا باعتباره إفصاحاً عن الإيمان الراسخ بالإنسانية وبالإخاء البشرى ، أو على أنه تطبيق لسياسة السايرة واستجلاب المنافع تطبيقاً يتميز بالحذق والبراعة ، ولا جرم فإن الفكر الهندى يتسع لأحد هذين التأويلين .

ويجرى حالياً فى بلاد الهند اختبار أوسع مدى للفكر الهندى ، يقصد به البحث

---

(١) ديانة الهند بقلم ماكس فبر Max Weber ص ٤ .

(٢) يقصد بشريعة السمك افتراس الكبير منه للصغير . [المترجم]

فيما إذا كان يلائم مقتضيات التغيير أو يناقضها . فإذا كان مسايراً لها فأى مظاهرها هو أكثرها مناسبة وتوافقاً . وقد ذكرنا آنفاً أن غانديجى أول الفلسفة الهندية تأويلا أسند فيه مسئولية القيام بمهام المجتمع باعتباره أسرة كبيرة إلى الأداة الحكومية التى تديرها الدولة . ومنذ وفاة غانديجى كان أشهر السائرين على نهجه من زعماء الهند « فينوبا بهاف» Vinoba Bhave الذى يبلغ من العمر ستة وستين عاماً(١) . وقد كان من خلصاء المهاتما وأوثقهم اتصالا به . وقد طبقت شهرته الآفاق منذ سنة ١٩٥١م حين شرع فى حركته المسماة « بهودان ياجنا Bhoodan yagna أي « حركة منح الأراضى » التى قصد بها أن تكون حلاً لمشكلة الأرض الزراعية فى بلاد الهند . وإنا لنلاحظ فى طريقة بهاف فى معالجتها شبهاً قويا لخطة غانديجى . فقد كان بهاف يذهب إلى القرى ، ويتقدم للأغنياء من ملاك الأراضى أن يعدوه الابن الخامس من أبنائهم . ويقول : لو أن أباً كان له أربعة أبناء وولد له خامس أما كان يسوى بينهم فى أنصبتهم مما يملك ؟ إن هذه الطريقة التى تتجه أساساً نحو مناشدة الضمائر لتتفق دون ريب مع مفاهيم الفكر الهندى . ولو قيض لها النجاح فستزيد من غلة الأرض. وتعد من هذه الوجهة عاملا من العوامل المساعدة على تحقيق التنمية الاقتصادية، إذ أنها جعلت الأخيرة على وفاق مع الفكر الهندى .

وفى هذا السياق نرى أن عمل بهاف من حيث علاقته بتحديات الشيوعية قد بلغ أخيراً مرحلة دقيقة .

« فبين الأنباء القائلة بأن جماعة « العاملين الجادين » «Gonstructive Workers» ممن يسيرون على هدى غانديجى قد منوا بخيبة الأمل فى حزب المؤتمر وأنهم ناهضوا مرشحيه فى الانتخابات ، ما ظهر فى أواسط سنة ١٩٥٧ م من الدلائل الطريفة التى تشير إلى إمكان حدوث تقارب بين الشيوعيين ودعاة حركة منح الأراضى . ففى

---

(١) كتب صاحب المقال هذا فى سنة ١٩٦٤م . [المترجم]

مايو من تلك السنة عقد أعلام الغانديين مؤتمرهم السنوى المسمى « سارفودايا ساميلان » Sarvodaya Sammelan أى « اجتماع العاملين الجادين » . وذلك فى كيرالا Kerala وأبدى « بهاف » فى أحد الاجتماعات العامة ملاحظة جاء فيها أن « نامبو ديريباس » Namboodiripas رئيس وزراء ولاية كيرالا الشيوعى قد سبق له أن أساء فهم برنامج المشتغلين بحركة منح الأراضى Bhoodan program وقال بأن هذا حدث قبل اجتماعهما وأنه يعذر لذلك رئيس الوزارة فيما بدر منه . ثم ناشد « بهاف » العاملين فى هذه الحركة أن يوضحوا للشعب أن الشيوعية والاشتراكية هما أشبه بنهرى جومنا Jumna والجانج Ganges بوسعهما أن يجتمعا معاً وأن يصبا فى محيط « السارفودايا » Sarvodaya أى رفاهية جماهير الشعب[1] » .

والعبارة الأخيرة تعد فى نظرنا أهم ما ورد فى هذا الخطاب . فهنا نرى الفيلسوف الذائع الصيت وقد كشف وسيلة للوفاق مع فلسفة أجنبية . وقد يساورنا الشك فنعمد إلى تطبيق المنطق الصارم المستفاد من قصة القط والفأر ، حتى نخلص إلى اعتبار هذه الحجة محاولة نحو هدنة مؤقتة . ويبدو لنا مع ذلك أن من المستصوب أن ننظر إلى ما يتجلى بها من المسايرة من الوجهة الفلسفية أكثر مما ننظر إليها من الوجهة السياسية .

إذا اتضح لنا أن هذا الجنوح إلى السلم ومجافاة العنف فى سعينا لرفاهية جماهير الشعب كان عديم الأثر ، فليس لنا من سبيل حينذاك إلا أن نلجأ إلى الشيوعية ونأخذ بنظمها . فإلى هذا الحد يتقارب المذهبان . فالشيوعية تؤمن بالعنف ولكنها

---

(١) الشيوعية فى الهند بقلم جين د . أوفرستريت Gene D. Overslreet ومارشال وندميلر Marshall Windmiller — بيركلى بولاية كاليفورنيا ، مطبعة جامعة كاليفورنيا سنة ١٩٥٩م ص ٥٢٦ .

تصدر دون ريب عن بواعث الشفقة والرحمة . ولا غرو فإن هذا يعد من المفارقات العجيبة [١] » .

إن مسألة التوافق بين الفكر الهندى والتنمية الاقتصادية تتعلق بتوكيد (حالة واقعة) أكثر من تعلقها بفكرة عامة . وإنى لأرجو أن أكون قد أوردت من الأدلة ما يكفى لإثبات هذه الحقيقة : وهى أن الفلسفة الهندية ، مع ما يتوج صرحها من مثالية تنزع بها إلى إطراح الدنيويات ، فإنها تحتوى دون ريب فى صميمها على واقعية كثة تكاد تناقض إطارها الخارجى . ومما يتفق مع روح الفكر الهندى أننا فى سعينا لمطالب العقدين السادس والسابع من سنى هذا القرن ننحو نحو الواقعية فى تخطيط السياسات واتخاذ القرارات التى تتعلق بحاجات الشعب دون أن ننظر إلى مراعاة اتفاقها مع الإطار الخارجى للفلسفة . وعندى أن عظمة الفكر الهندى تتجلى فى إقراره بتطلعات الإنسان الأكثر سمواً ، مع اعترافه فى نفس الوقت بالطبيعة الدنيا لهذه البيئة التى يتعين عليه أن يكدح فيها سعياً وراء غاياته السامية ، فهو أشبه بزهرة النيلوفر النقية المنبثقة من أدران المياه الآسنة . ولعل نبتها لا يخرج شطأه ما لم يستمد قوامه من الرنق والقذى . ولكن عليها مع ذلك أن تكافح طويلا لتكشف عن نقاء صاف يخلو من الشوائب ممثلا فى العديد من أوراق زهرها .

---

(١) A. J. C. C. المجلة الاقتصادية (بالإنجليزية) المجلد الحادى عشر عدد ٢٥ مايو سنة ١٩٥٧م ص ٣١ .

إنفيم إتكند

علم الأساليب المقارن

دعامة فن الترجمة

ترجمة : د. محمد فتحى الشنيطى

— ١ —

فى القرن العشرين تمخض عن التخصصات العلمية علوم مختلطة ظهر الواحد منها بعد الآخر . من قبيل ذلك ، الكيمياء البيولوجية ، والكيمياء الفيزيائية ، والبيونية ، وغيرها . وفى مجال العلوم الإنسانية يزودنا « علم الأساليب » بمثل للدراسات التى تتاخم عند حدودها أكثر من علم وذلك من حيث كون موضوعه دراسة الترادف بين وسائل التعبير (علماً بأننا نستخدم الترادف هنا بأوسع معنى له) ، وفى مقدمة ذلك الترادف فى اللغة الأدبية الذى يشغل مكاناً وسطاً بين نظرية الأدب وبين علم اللغة .

ويستحيل تصور نظرية للترجمة تغفل علم الأساليب . ذلك لأن دور المترجم ليس خلق عمل جديد ، بكل ما ينطوى عليه الخلق الأدبى ، أعنى اندماجاً غير منفك بين الموضوع والأفكار والصور والإطار الجمالى ، بل يقتصر نشاطه على إعادة خلق الأثر الأدبى القائم فعلاً من قبل ، مستعيناً بأساليب تنتمى إلى نسق لغوى آخر . فالمترجم ينقل الأصل إلى نسق آخر من العلامات يحدده تفسير تاريخى وثقافى وأدبى آخر ، ويهيمن عليه بوجه خاص بناء لغوى مختلف عن بنائه . ومن هنا فنظرية الترجمة لا تستهدف إعداد قواعد وتعاليم للمترجمين ، وإنما تضع نسقاً للمبادئ العامة التى يهتدى بها المترجم فى عمله ، وتستخلص من الخبرات والتجارب الجوانب التى تدعو إلى التحليل .

والأثر الأدبى المترجم فريد فى نوعه شأنه فى ذلك شأن كل عمل فنى . بيد أن الباحث يستطيع أن يستخلص من جميع نماذج الخلق الأدبى بعض عناصر تشكل فى مجموعها العرف الأدبى المتبع . ويتيح هذا العرف للباحث تحليل الآثار الأدبية وتصنيفها والتعرف على خططها . من قبيل ذلك أنه فى التراث الشعرى لشيكسبير كان أصعب جانب فى إعداده إعداداً نسقياً ما أضافه الكاتب العبقرى إلى تركة الشعر الإنجليزى والشعر العالمى بأسره من «سونيتات» Sonnets. فأقرب إلى اتباع المنطق أن نبدأ بأن نبين ما ينتمى من قصائد شيكسبير إلى العرف. وبين هذه العناصر التقليدية يمكننا أن ننوه بشكل « السونيت » ذاته كما صاغه وصقله الشعراء الإيطاليون فى العصور الوسطى ، وكما عدل فيه الشعراء الإنجليز فى الحقبة التالية ، وأسلوب البلاط الشعرى فى العصر الفيكتورى عند أسلاف شيكسبير ، أساتذته وخصومه . والجانب التقليدى فى الأثر الأدبى (خذ على ذلك مثلا ، العروض والإنشاء) يخضع فى يسر للبناء المخطط . وبالتالى لايتيسر تحديد قيمة مكتشفات شيكسبير إلا بالرجوع إلى العرف المتبع .

إن إنضاج نظرية الترجمة يتطلب استخلاص العناصر التى تكون بمثابة أساس للأثر الأدبى ، على أن تظل تماماً على هامش الخلق الأدبى . هذه العناصر هى أكثر عدداً فى الأعمال المترجمة منها فى الأصول التى ترجمت عنها . ويفسر كثرتها أن الأثر الأدبى المترجم يواجه بناءين لغويين ، عرفين أدبيين وفنيين ، تصورين للجميل، مستويين للحضارة، وفى حالة الترجمة من الشعر، نسقين عروضيين.

وبإقامة مجموعتين تقارن إحداها بالأخرى ، يكتشف الباحث القوانين الباطنية التى تدير مهمة المترجم . وفى نفس الآن يستعين المترجم بالنظرية فى تيسير مهمته . هذه هى وظيفة كل نظرية ، فهى تفسر الظواهر الموجودة من قبل ، فى تطورها ونموها ، وهى تسهم فى التقدم ، إذ تتنبأ بالمستقبل وتوجهه .

— ٢ —

وأول مواجهة يتصدى لها المترجم هى مواجهته للمستوى اللغوى ، وكثيراً مايذهب

به الظن إلى أنه ليس عليه إلا أن يحل بعض مشكلات اللغة . وقد يدفع به هذا الظن إلى نتائج متشائمة حول إمكان الحصول على ترجمة دقيقة . ويشترك بعض علماء اللغة في هذه الوجهة من النظرة المتشرة انتشاراً بعيد المدى . فالعلامة « فون همبلت » W. von Humboldt يعتبر أن اللغة تشكل جزءاً من العقلية . وفى كتابه الكلاسيكى (١٨٣٦ — ١٨٤٠)[1] يؤكد أن كل لغة تشكل حول الشعب الناطق بها دائرة — « وليس فى وسع المرء أن يخرج من هـذه الدائرة إلا بأن يدخل فى مجال دائرة أخرى » وأن « لغة شعب هى روحه ، بينما روح شعب هى لغته » . ومن ثم فهذه الدوائر التى ترسمها الأنساق اللغوية حول الشعوب هى دوائر لا ينفذ بعضها إلى البعض الآخر . وتبعاً « لهمبلت » ، تمثل كل لغة نسقاً مستكملاً بذاته ، وتعبر عن عقلية هذا الشعب أو ذاك ، ويستحيل ترجمة هذه العقلية بالوسائل الخاصة بعقلية أخرى .

وقد نمّى الكثير من اللغويين أفكار « همبلت » وطوروها ، وبلغوا فى تخريج النتائج منها أقصى مدى . من ذلك على وجه التخصيص الفرض الذى أدلى به « سابير فورف » Sapir-Whorf بصدد تأثير اللغة فى تشكيل العقلية، وتصور باحثين ألمان مثل « ليو فايسهربر » Léo Weissherber و « ج. ترير » J. Trier ، فقد ذهب هؤلاء إلي أن كل لغة تزودنا « بتصور للعالم » Weltbild ، ولديها القدرة على تحويل العقلية وتوجيه عمليات المعرفة . وإليك ما يقوله « ب. ثورف » : إن تصوريْ «الزمان والمكان » لا يعطيان للناس فى التجربة بطريقة متساوية تماماً ، وإنما هما مرهونان بطبيعة اللغة أو اللغات التى ينمو هذان التصوران بمعونتها » .

وإذ وضع « ثورف » مشكلة « ثنائية اللغة والثقافة » نراه يسجل : أن النماذج اللغوية لها تأثير كبير على « المعايير الثقافية » ، وبعبارة أخرى ، يرى « ثورف » أن « ميتافيزيقا اللغة تحدد — فى القدر الأكبر — روح الأمة ومعايير السلوك

(١) Ueber die Kawisprache

عند أبنائها . وبمقتضى صيغة «ڤورف» : « تملك كل لغة ميتافيزيقاها الخاصة بها» .

ولم يكرس « ليو فايسهربر » و « ڤورف» دراسات خاصة لنظرية الترجمة ، بيد أن « ميتافيزيقاها اللغوية » تبرر فى الجانب النظرى إنكار كل ترجمة أدبية ، وعلى وجه التحديد ترجمة الشعر ، وهو ما يدعو إليه أصحاب النظريات فى الأدب الذين يعتنقون آراء مماثلة . ومن‌هنا نجد «سايدلر» H, Seidler يؤكد فى كتابه : الشعر ، مضمونا وشكلا ووجوداً Die Dichtung, Wesen, Form, Dasein (Stuttgart 1959) أن كل « وحدة لغوية ترتبط بلغتها الخاصة بها ، وأن هذه الوحدة اللغوية تجد وسيلة الإفصاح عن لوحتها التى ترسمها للعالم Weltbild وعن موقفها الباطن innere Haltung ، على الدقة ، فى اللغة » .

وهو يرى أن كل من يروم « صب » نسق لغوى معطى فى قالب لغوى آخر يصطدم بعقبات لا سبيل إلى اجتيازها . وعنده أن « التجسيدات اللغوية » مختلفة، بينما العوالم الروحية المجسدة فيها متساوية . ويفصح عن هذه العوالم الروحية فى الطابع النوعى على التخصيص للتجسيدات اللغوية ، وتكون هذه العوالم مختلفة بقدر اختلاف اللغات .

وإذ انتهى « سايدلر » إلي القول بأن اندماج نسق لغوى وعالم روحى معطيين ، يشكل كلا نوعيا غير منفك ، فإنه يخلص بأن هذا « الكل » لا يمكن نقله إلى نسق لغوى وتصورى آخر . وعنده أن النسق اللغوى يجسد روح الأمة ، ولا يمكن بالتالى التعبير عنه تعبيراً مليئاً بالوسائل الخاصة بلغة أخرى.ومن‌هنا الفرض القائل بأن « الاختلافات تبلغ من المظم حداً يباعد بين اللغات بعضها والبعض الآخر ، بينما إقامة جسر بين لغتين من ذوات القربى أمر أشد يسراً » .

ومع ذلك فإن تحليل التوازنات الأسلوبية بين لغتين من ذوات القربى مثل الروسية والأكرانية ، والروسية والبلغارية ، والألمانية ولهجة يهود شرق أوروبا ، أثبت بالدليل (انظر ما كتبه « روسلز » V.M.Rossels فى هذا الشأن) أن

الترجمة تثير من المشكلات فى اللغات ذوات القربى أكثر مما تثيره بين اللغات الغريب بعضها عن البعض الآخر . ويستند « سايدلر » إلى تعذّر ترجمة بعض الكلمات التى تعبر عن تجربة تاريخية وثقافية (فى الألمانية Gemüt ، فى الفرنسية esprit ، فى الإنجليزية spleen وهو يواجه أشكالا نحوية متشابهة تختلف قيمتها الأسلوبية ، أقول يواجهها بعضها بالبعض ، [1] ويخلص إلى أنه « فى الحالة الأخيرة تملك هذه الأشكال قيمة أسلوبية مختلفة تماما » . وأخيراً يلاحظ «سايدلر» أن كل لغة تعكس مثلا أعلى جمالياً مختلفا عن اللغات الأخرى .

— ٣ —

ومواجهة وجهتى نظر « فايسهربر » و « سايدلر » إحداهما بالأخرى تشهد — بقدر كاف من الوضوح — بأن نظرية الترجمة توحد المشكلات اللغوية بالمشكلات الأدبية والجمالية .

وثمة نزعتان فى نظرية الترجمة تأكدتا فى غضون السنوات الأخيرة : النزعة اللغوية والنزعة الأدبية . وأصحاب هاتين النزعتين يقيمون الدليل على تشبث كل فريق بموقفه تشبثاً عنيداً لا تزحزح فيه . فأنصار النظرية اللغوية يرون أن نظرية الترجمة هى نظام لغوى ، ذلك لأن الدور الغالب ينتمى إلى اللغة . وأما خصومهم فيذهبون إلى أن نظرية الترجمة تشغل جزءاً من النظرية الأدبية ، ذلك أن الترجمة لاتنتمى إلا لعلم الجمال ، والدور الغالب يجب أن يُعزى إلى العناصر الجمالية .

وفى الوسع اعتبار الترجمة خلقاً أدبياً فى الدرجة الثانية ، ومن ثم لايسعها أن تخلو من مشكلات لغوية . فهذه المشكلات تفرض ذاتها على الترجمة بقوة الأشياء . هذه المشكلات هى على التخصيص ، مشكلة العلاقات بين الفكر واللغة ، ومشكلة دور اللغة فى عمليـة المعرفة ، ومشكلة التناسب بين الأنساق اللغوية وأنماط العقلية

(١) عنـد جورج تراكل Abgelebtes: Georg Trakl والشكل السلافى المطابق Ötjivtee.

القومية ، التى يتحدث عنها دعاة « علم اللغة الميتافيزيقى » . وبغير التوصل إلى حل لهذه المشكلات يستحيل تناول مشكلات من سياق جمالى ، أعنى مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون فى النص الأصلى وفى الترجمة (وبخاصة فى الشعر) ، أو أيضاً مشكلة إعادة تكوين النص الأصلى ، على ضوء كل ماهو نوعى من وجهة النظر التاريخية والثقافية ، باجراءات تنتمى إلى نسق لغوى آخر .

والتناقضات التى لا سبيل إلى التوفيق بينها ، والقائمة بين اللغة ونظرية الأدب ، والتى يبذل الباحث قصارى جهده للوصول إليها ، تتجمد فى يسر حالما يلج الباحث رحاب « علم الأساليب » ، أو بالأحرى فرعاً من فروعه ، أعنى به « علم الأساليب المقارن» ، الذى لم يخط إلى أيامنا هذه إلا خطواته الأولى . وينبغى لنا أن نحدد ما نعنيه بمصطلح « علم الأساليب المقارن » ، فكاتب هذه السطور يستخدمه فى معنى أرحب مما يستخدمه فيه بعض زملائه .

واقد ظهرت فى السنين الأخيرة،وبخاصة فى فرنسا ، كتب عديدة خصصها أصحابها لعلم الأساليب المقارن ، (خذ على ذلك مثلا ، الكتب التى نشرت فى « مكتبة علم الأساليب المقارن» تحت إشراف « ألفرد مالبلان » Alfred Malblanc فى باريس فى عامى ١٩٦١ و١٩٦٣) . فقد اقتصرت هذه المؤلفات على المواجهة بين عمليات اللغة وبين مستوى نحوى معجمى ، وبعبارة أخرى تناولت بالبحث علم اللغة (لا علم الأساليب المقارن) . وتمثل مؤلفات هذه المجموعة أهمية ملحوظة ، من حيث كونها تكشف عن خصائص جوهرية فى اللغات المدروسة . ولا مشاحة فى أن تصورات «همبلت » هى بمثابة الأساس النظرى لهذه الدراسات قاطبة . والفقرة التى نسوقها للقارىء فيا يلى (وقد ضمنها « مالبلان » مقدمته لأحد هذه الكتب) يمكن أن تكون شعاراً للمجموعة بأسرها : « إن الاعتماد المتبادل بين كل من الفكر والكلمة يبين بوضوح أن اللغات ليست مجرد وسائل لعرض حقيقة معروفة مسبقاً ، وإنما هى على العكس من ذلك وسائل للكشف عن حقيقة ما برحت مجهولة . والاختلاف

بينهما لا يتمثل فى اختلاف الأشكال والعلامات ، بل هو اختلاف فى رؤاها للعالم . ههنا يكمن أساس كل بحث لغوى والغاية الأخيرة التى يتغيّاها » . (انظر : فون همبلت : عن الدراسة المقارنة للغة .) (W. von Humboldt — Ueber das vergleichende Sprachstudium) ومن المناسب أن ننوه هنا بأن ڤايسهربر يرى أن فون همبلت يمثل أفضل تمثيل ممكن نظريته الخاصة . ولو أننا تقبلنا الفرض الذى يذهب إلى أن بناء اللغة ذاته يعكس نوعية الروح القومى ، (أو بعبارة أدق يحددها) فإننا نصل منطقيا إلى استنباط أن كل ما فى اللغة فهو أسلوبى ، سواء كان ظواهر مورفولوجية ، أو مختصة بتركيب العبارات ، أو منتمية للمفردات ، أو خاصة باللهجات . وفى الحالة التى يكون فيها الأمر كذلك لن يكون لعلم الأساليب من حيث كونه نظاماً حدود ولا استقلال ذاتى ، وسيختلط بعلم المفردات أو بالنحو .

ومن هذه الزاوية يمكن اعتبار تصورات مالبلان تصورات متطرفة . وإلى القارئ بعض سطور لها دلالتها فى هذا الشأن ؛ يقول مالبلان : « أليس جميلا أن نحدد الدور الذى تقوم به التأثيرات اللغوية فى الأعمال الأدبية الكلاسيكية المقارنة فى بلدين ، وأن نجد هذه التأثيرات حتى فى الفلسفة ؟ ألم توجه اللغة الأم أو ربما العرفة المتعمقة بلغة أخرى فكر «ديكارت» أو «مين دى بران» أو « برجسون » توجيهها لفكر « كانط » أو « هيجل » أو « كارل ماركس » ؟ وماذا كان شأن « ليبنيتز » وهو صاحب لغتين أصليتين ؟ ألا إن أعمق الفلسفات لتتمثل — كما يعلن ذلك «دى كايسرلينج» H. de Kayserling — فى اللغات . » (انظر ، مالبلان : علم الأساليب المقارن فى اللغتين الفرنسية والألمانية — ص ١٦/١٩٦١) .

(A. Malblanc : Stylistique comparée du Francais et de l'allemand, P. Didier, 196I, p 16) .

وعلى هذ النحو بلغت الأفكار التى صدرت عن « همبلت » منذ قرن ونصف

قرون من الزمان ، المدى الذى يفضى بها إليه منطقها . وفى وسعنا أن نقول إن علماء الأسلوب الفرنسيين الذين يتبعون هذه الأفكار قد ضاع منهم موضوع دراساتهم ، ذلك لأنهم وحدوا بين علم الأساليب وبين اللغة فى مجموعها . ومع استخدامنا لنفس المصطلحات ، فلدينا تصور مختلف تمام الاختلاف عن التصور الذى يدعو إليه زملاؤنا الفرنسيون . ذلك أن أبحاثهم المقارنة فى مجال المفردات اللغوية والنحو لا تعدو كونها أساساً مبدئياً لنظرية الترجمة .

ويستهدف علم الأساليب المقارن دراسة القوانين التى تحكم فن الترجمة . ولاكتشاف هذه القوانين يلزم إقامة بعض مستويات المواجهة :

١ — مواجهة نسقين لغويين أحدهما بالآخر (أبنية نحوية ، مفردات وعبارات . . . . الخ) .

٢ — مواجهة بين أنساق أسلوبية للغتين (مثال ذلك قوانين صياغة أساليب اللغة ، والعلاقات الجارية داخل كل لغة بين المعيار الأدبى ، واللهجات ، والرطانات ، واللغة الشعبية) .

٣ — المواجهة بين الأساليب الأدبية التقليدية فى لغتين (النزعات الكلاسيكية والشعورية والرومانسية فى جانبها الأسلوبى ، أو أسلوب الأنواع — الأنشودة والمرثية والحكاية) .

٤ — المواجهة بين الأنساق العروضية فى نوعيتها القومية (العروض المقطعى الفرنسى ، والعروض المقطعى النغمى الروسى ، والعروض التفعيلى فى القديم ، والعروض النغمى الألمانى أو الروسى) .

٥ — المواجهة بين التقاليد الثقافية والتاريخية لحضارتين قوميتين بالقدر الذى تجد فيه تعبيراً عنها فى العرف الأدبى .

٦ — مواجهة نسقين جماليين فرديين (نسق مؤلف النص الأصلى ، ونسق المترجم) .

وينبغى أن يشمل التحليل التام لترجمة أدبية (سواء كانت ترجمة قصة أو دراما ، أو رواية ، أو قصيدة غنائية أو حماسية) هذه المستويات من المواجهة . فهذه المستويات لا تشكل علم الأساليب المقارن كما نراه فى بحثنا هذا إلا فى مجموعها . وينجم عما قلناه آنفا أن هذا العلم ينبغى أن يجمع فى صعيد واحد ، ودون افتراق ، بين علم اللغة ونظرية الأدب .

— ٤ —

ومواجهة المصادر الأسلوبية للغتين والمقارنة بينهما شرط ضرورى لإنضاج نظرية الترجمة ، التى بدونها تغدو الترجمة الأدبية ترجمة شائهة . فكل لغة تعرف إيقاعها الخاص بها فى التغييرات التى تطرأ على هذا الأسلوب أو ذاك من أساليب اللغة . ففى اللغة الألمانية يلاحظ الباحث فى الثلاثين سنة الأخيرة تغييرات كثيرة فى الأسلوب الرسمى والأسلوب الصحفى ، أفضت إليها التغييرات التى جرت فى المجتمع فى ظل النظام الفاشى . ونشأت حينئذ لغة نوعية متكافئة أشار إليها عالم اللغة الألمانى « كلمبرر » V. Klemperer بالأحرف الأولى L. T. I (لغة السلطة الثالثة Lingua Tertiae imperiae) . وفى خلال الفترة عينها لم يطرأ على الأساليب الوظيفية للغة الفرنسية أى تغيير محسوس . ومن الضرورى أن نضع فى الاعتبار التناسبات بين البناء وبين تطور الأساليب الوظيفية لإنضاج نظرية الترجمة . فإقامة هذه التناسبات ودراستها تيسر مهمة المترجمين .

فمن المسلم به أن كل مترجم يجب أن يجعـــل مهمته الموازنة من وجهة النظر الأسلوبية بين اللغات التي يتعامل معها . بيد أن نظرية مؤسسة على تحليل عميق للمواجهات الأسلوبية قد تصونه من التورط فى استنتاجات عجلى واكتشافات لها طابع المغامرة .

ونظرية الترجمة لا غنى عنها أيضاً للمترجمين ، كما لا غنى لكتاب النثر والشعراء

عن النظرية الأدبية والشعرية ، والوزن والعروض . إن علم الأساليب القارن لهو القاعدة التي بدونها يستحيل تشييد نظرية الترجمة .

ومجال الواجهات الأسلوبية لم يدرس إلا قليلا جداً إذا قيس بمجال علم اللغة المقارن . والحق أن المترجمين الروس كثيراً ما سجلوا ملاحظاتهم ، بيد أن هذه الملاحظات كان لها طابع تجريبي . ففي « يوميات كاتب » (١٨٧٦) تساءل « دستويفسكي » : « لم يستطيع المرء أن يترجم أي أثر فرنسي إلى الروسية ، بينما ترجمة « جوجول » إلى الفرنسية متعذرة ؟ . و « بوشكين » أيضا لا يمكن ترجمته في جانب كبير من مؤلفاته . وفي اعتقادي أنه لو ترجم أحدهم « أقوال البابا أقاكوم المأثورة» لنجم عن ذلك خلط ولبس ،أو بعبارة أخرى لما نجم عن ذلك شيء بالمرة ». ويتساءل « دستويفسكي » لم كان الأمر على هذا النحو ؟ وهو يحاول أن يجيب على تساؤله : « ربما كان من الجرأة تأكيد أن الفكر الأوروبي أقل اختلافاً ، وأكثر انغلاقاً وتنوعية من فكرنا ،مع أنه حظي أكثر من فكرنا بتعبير أكمل وأوضح . ولكن إذا كان في ذلك جرأة ففي وسع المرء على الأقل أن يعترف بأمل وبهجة أن روح لغتنا روح متنوعة غنية متعددة الجوانب وشاملة دون منازع ؛ إذ أن هذه اللغة حتى في أشكالها التي لم تستقر بعد قد استطاعت أن تعبر عن أبدع نماذج الفكر الأوروبي وأروع كنوزه،ونحن نحس بأنها قد ترجمت في دقة وأمانة». هاهنا يطلق « دستويفسكي» فكرة عامة ليست مستندة إلى أساس من فقه اللغة ، وإنما مرتكزة إلى تصوراته عن « الروح الشعبي الروسي » .

وقد حاول كتاب آخرون أن يعرضوا لمشكلة المقارنة بين الروسية والفرنسية بطريقة أوضح . وقد شغلت هذه المشكلة أيضا كتاباً فرنسيين ترجموا آثاراً أدبية من الروسية إلى الفرنسية ، أو درسوا الأدب الروسي في أصـــوله . وأفكار « ميريميه» —وهو واحد من ألمع المترجمين للنثر والشعر الروسي— أفكار مشوقة إلى حد بعيد ؛ فقد استنبط هذا الـكاتب من أبحاثه في اللغة الروسية أنها لغة

فياضة بالثراء إلى حد يدفع الكاتب إلى تذوق اللغة من حيث هى كذلك ، أعنى تذوق جمال الأسلوب . وفى مقاله عن «جوجول» — بين مجموعة أخرى من المقالات — يحاول « ميريميه » أن يقارن بين مصادر اللغتين ، وأن يقوم إمكانياتهما الجمالية ويضم « ملشيور دى فوج » Melchior de Voguë صوته إلى « ميريميه » فى هذه النقطة ، وقد عبر عن ذلك فى مؤلفه : «مبحث فى الرواية الروسية» (١٨٨٦) . ففى الفصل الذى عقده على « بوشكين » يلاحظ أنه لا يستطيع أن يستشهد بنصوص من كتابات هذا الأديب ، لأن « هذا اللسان الماسى » لا يمكن ترجمته إلى أى لسان آخر . ويتفق « دى فوج » مع « بوشكين » — وهو يستشهد بجزء من خطابه إلى « جوليتزين » M. Golytzine — فيما يذهب إليه الشاعر من أنه ليس أبعث على الضيق من ترجمة الأشعار الروسية إلى الفرنسية ، وذلك — كما يقول — « لأنه بالنظر إلى ما فى لغتنا من إيجاز ، ليس يسع المرء أن يكون أشد إيجازاً » . وينبغى أن نلفت الأنظار إلى أن «دى فوج» يعتبر ترجمة الشعر بوجه عام ، والشعر الروسى بوجه خاص ، مستحيلة . هذه الوجهة من النظر التى لا نكاد نجد فيها شيئاً من التشجيع قد تفسر بكونه حاول — دون نجاح — أن يترجم « من أشد اللغات فى أوروبا شاعرية إلى أقلها » .

وقد تأمل بعض الكتاب الفرنسيين فى مواجهة اللغة الفرنسية باللغة الألمانية ، من هؤلاء « مدام دُستال » التى كرست فى مبحثها عن « ألمانيا » عدداً كبيراً من الصفحات للمقارنة الأسلوبية واللغوية فى اللغتين . ولكونها من مناصرى نظرية « همبلت» ، فإن هذه السيدة ترى أن اللغة تجسد تجسيداً مادياً الروح القومى. وانطلاقاً من هذه الوجهة من النظر تقارن إمكانيات اللغة الفرنسية بإمكانيات اللغة الألمانية . فاللغة الألمانية فى نظرها « أنسب للشعر منها للنثر ، ولنثر الكتابة منها لنثر الحديث » . واللغة الفرنسية أوفق لتمثيل المجتمع ، بينما اللغة الألمانية أوفق لتمثيل الطبيعة . واللغة الفرنسية تبدو لها أقل ملاءمة لترجمة الشعر الألمانى . بيد أن هذه

القاعدة لا تنبسط أيضاً على جميع أعمال الشعراء الألمان دون ما استثناء : وقياساً على هذا يمكن ترجمة « كاسّاندرا » لشيلر، بينما ترجمة «الجرس» تبدو متعذرة . وقد ترجمت مدام دستال نفسها كثيراً من قصائد الشعر الألماني (من ذلك مثلا «مناجاة فاوست ») ، ولكنها تنبه مع ذلك إلى أن هذه «المناجاة» غير قابلة للترجمة من حيث المبدأ . وهي تلفت نظر القارئ إلى الفارق بين الإمكانيات اللغوية ، وإلى الاختلافات في النظرة الجمالية القومية والتقاليد . وهذه النقطة الأخيرة تبدو لها جوهرية . (« فنحن ليس لدينا مثل سائر الشعوب جميعاً على وجه التقريب ، لغتان ، لغة النثر ،ولغة الشعر ، وثمّ كلمات مثل الأشخاص : إذا اضطربت صفوفهم غدا التأليف بينهم أمراً عسيراً ») .

مما تقدم نتبين أن كتاباً كثيرين قد تأملوا بعمق في المشكلات التي تثيرها المقارنة بين اللغات ، والأساليب ، والآداب . وواضح أن هذه الملاحظات ليست مؤسسة على نظرية علمية ، وأنها بالأحرى تعبر عن انطباعات أصحابها وأذواقهم الفنية . فالنظرية ينبغي أن تستند إلى حجج من فقه اللغة . وبالرغم من هذا فلا رجال الأدب، ولا الباحثون قد ألفوا إلى يومنا هذا مؤلفات منسقة عن علم الأساليب المقارن في اللغات بالموازنة بين كل لغتين على التوالي .

— ٥ —

ويشمل الجانب الثالث لعلم الأساليب المقارن مواجهة الأساليب الأدبية التقليدية بعضها بالبعض الآخر ، أو بعبارة أدق، مواجهات داخل كل نوع من أنواع الأساليب. وحتى هذه اللحظة لا يسعنا إلا أن نثير هذه المشكلة ، إذ أن حلها يتطلب قدراً ضخماً من الأبحاث في هذا المجال . وسيكون هدف هذه الأبحاث دراسة المتشابهات والاختلافات بين الظواهر المنتمية إلى أنماط متنوعة . على هذا النحو يستطيع المرء أن يقيم متوازيات بين الأساليب اللفظية للنزعة الكلاسيكية ، أو الشعورية ، أو الرومانسية (بالنسبة للغات الروسية والألمانية، أو الفرنسية أو الإنجليزية . . إلخ) .

والأمر كذلك فيما يختص بالبناء اللفظى للأنواع الشعرية فى الأنساق الأدبية المختلفة.

وتكوّن الدراسة الشعرية المقارنة فرعاً من فروع علم الأساليب المقارن المستقلة بذاتها. وهذه الدراسة لاغنى عنها لخلق نظرية الترجمة الشعرية. فالتناسبات بين أنساق عروضية مختلفة لم تدرس إلا قليلا (فى الخارج كما فى الاتحاد السوفييتى). ويميل المرء اليوم إلى القول بأنه لن يكون فى الوسع إقامة قواعد راسخة تتيح ترجمة نسق عروض إلى نسق عروض آخر ترجمة معصومة من الخطأ. فدراسة التوازيات العروضية بدأت فى روسيا مع أعمال « رومان جاكوبسون » Roman Jakobson، وبصفة خاصة مع مؤلفه الذى يعالج الشعر التشيكى بالمقارنة بالشعر الروسى (١٩٢٢). وقد كرس الكاتب — على حد قوله فى المقدمة — « هذا الكتاب للخصائص النوعية للعروض التشيكى، فيما يميزه من أنواع العروض الأجنبية، وبخاصة العروض الروسى ». وهو — أى الكتاب — « بمثابة إعداد لفصل، لم يظهر بعد، عن الوزن المقارن». لقد تطور فقه اللغة السوفييتى فى هذا المضمار بفضل أعمال « زيرمونسكى » V. Zhirmounsky، وقد درس « أندريه بييلى » André Biely بما تجلى عنده من بصيرة نافذة، فى بعض صفحات، التوازيات بين الأشعار الروسية والأشعار الألمانية، وينبغى لنا أيضاً أن ننوه بأسماء « توماشفسكى » B.Tomachevski، «تينيانوف » J. Tynianov « تيموفييف » L.Timoféev إلى جانب آخرين.

ويجب لدراسة القواعد التى تحكم ترجمة الشعر أن تحسب حساب التقاليد القومية التي تشكلت فى هذا المجال، وأن تمارس ممارسة نسقية تحليلها المقارن. ومن هنا نرى أن الشعر الروسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نما وتطور فى احتكاك وثيق بالشعر الفرنسى. ومع ذلك فالتقليد فى فرنسا جعل ترجمة الشعر إلى نثر، بينما تطور الأدب الروسى غلّب المبدأ المضـــاد. فمنذ أيام « تريدياكوفسكى » Trediakovsky، والشعراء الروس يسعون دائماً إلى نقل

القصائد الأجنبية فى إطار شكل شعرى مطابق . وكانوا يطمحون إلى أن يضمنوا النص الروسى لا المعنى والمضمون فى العمل الشعرى المنقول ، بل أيضاً جميع خصائص الشكل الأصلى . وإلا فكيف لنا أن نفسر هذا التباين الجذرى بين نسقين شعريين قربت بينهما الترجمات الرائعة « لسوماروكوف » و « كريلوف » و « باتيوشكوف » و « بوشكين » ، وفى زمن متأخر ، ترجمات « بنديكتوف » Bénédictev و « كوروتشكين » Kourotchkine و « أننيسكى » Annensky ؟

وقد حاول البعض أن يفسر هذا التباين بما فى اللغة الفرنسية من فقر نسبى ، من حيث كونها لا تملك وزناً نقياً ، ومن حيث أن إمكانياتها فى مجال القافية إمكانيات محدودة للغاية . هذا التصور باطل ، فاللغة الفرنسية تملك مصادر أخرى للأوزان لا تملكها الروسية والألمانية ، وتنوع الأوزان تنوع يبلغ من الثراء حدا يمكن الشاعر بوسائله الخاصة من أن يتغلب على الصعوبات ذات الطابع التكنيكى أو الفنى .

وكون الفرنسيين يبتعدون هم أنفسهم فى كثير من الأحيان عن هذا التقليد فى الترجمة إلى النثر أو إلى الشعر المنثور يدل على أن للفرنسى مناهل كافية (ترجمات شعر « بوشكين » التى قام بها « ألكسندر ديماس » فى كتابه : رحلة عبر روسيا ؛ لها أهميتها فى هذه النقطة) . ومن جهة أخرى فغالبية أصحاب النظريات الفرنسيين ، يؤثرون تفسير كل الصعوبات بعدم قابلية الشعر من حيث هو كذلك للترجمة . والتحليل التاريخى وحده يمكنه أن يكشف عن أسباب التباينات التى ألمعنا إليها آنفاً . فهذه الأسباب ترجع إلى العرف الذى جرت عليه النزعة الكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر . ولكى نقتنع بهذا يكفى أن نعيد قراءة أعمال « بوالو » النظرية ومجادلاته . ويمكن تلخيص نظرية « بوالو » فى قضيتين : تتصل الأولى بعلم الجمال العام ، وللثانية طابع جدالى ، وتتلخص الأولى على النحو الآتى : تمثل الأشعار

نثراً مجمّلا ومزيناً ، وليس بين النثر والشعر أى خلاف أساسى . وتتلخص القضية الثانية فيما يلى : الشعراء اليونان والرومان يزودوننا بمثال لذروة الكمال ، فإذا شئنا أن نحسن ترجمتهم ، فهذا يعنى أن نعيد إنتاج كل الخصائص الجمالية التى يملكونها .

ومع ذلك فحين ترجم الفرنسيون الشعر القديم شعراً فقد واءموا بين الأدب القديم والذوق الحديث ، وعلى ذلك فقد انحازوا فى المعركة الدائرة بين القدامى والمحدثين ، إلى « شارل بيرو » Charles Perrault المناصر « للمحدثين » .

والنظرية الكلاسيكية لترجمة الشعر بالنثر تبدو مستقرة منذ قرون . وينبغى أن نلاحظ أن فن الترجمة الشعرية دلّ على نزعة محافظة كبرى . فالمترجمون يميلون إلى الاحتفاظ بالمعايير والقواعد القائمة . والخلاصة أن مـــدام دستال حين ساقت فى كتابها عن ألمانيا ترجمات نثرية لقصائد « جوته » و « شيلر » ، فقد اتبعت الطريق الذى هدى إليه « بوالو » الذى أنكرت عليه نظريته الجمالية . وحين تدافع « إلزا تريوليه » Elsa Triolet عن ترجمة « مايكوفسكى » بالشعر المنثور ، فهى تسلك أيضاً الطريق نفسه .

كل هذا يستلزم بعض ملاحظات إضافية :

١ — لا يصح لنا أن نؤكد أن الفرنسيين يترجمون الشعر بالنثر العادى . فالنص النثرى الذى نحصل عليه بنقل الشعر إلى لغة أخرى أبعد ما يكون من وجهة النظر الجمالية عن النثر العادى . ويمكننا القول بأن الفرنسيين خلقوا أسلوباً أدبياً جديداً ، أسلوب الشعر المنثور ، وهو أسلوب يمتاز بخصائص جمالية ، ويعين على الاحتفاظ بالإبداع الشعرى الأصلى[1] .

٢ — منذ فترة يسعى الشعراء وأصحاب النظريات الفرنسيون إلى تخطى المبادىء التى بليت ويرجع العهد بها إلى قرون مضت ، ويبحثون عن طرق جديدة ، فهم يبغون أن يوائموا بين اللغة الفرنسية وعروضها ، وبين ترجمة الشعر الأجنبى . وعلى هذا

---

(١) انظر « شاتوبريان » : Natchez و « أغنيات مالدورور » لـ « لوتريامون » Lautréamont

الأساس ترجم «أندريه مينييه» André Meynieux جميع أشعار «بوشكين» مستخدماً نسق الوزن المتعادل ، ولكن بدون قافية ، (على أن نأخذ فى الاعتبار التنغيمات التى تنشأ عن الانتقال من النسق المقطعى النغمى إلى النسق المقطعى) . وفى ترجماتها لقصائد «مايا كوفيسكى» تحاول «إلزا تريوليه» أن تجتاز الحدود التى يفرضها العروض الفرنسى .

وبعض أصحاب النظريات المعاصرين يحاولون تبرير مبدأ الترجمة إلى النثر مستندين إلى وجهة نظر «جوته» التى عبر عنها فى : «الشعر والحقيقة» . يقول «جوته» : «أنا احترم الوزن احترامى للقافية ، فبهما وحدهما يعد الشعر شعراً . ولكن العمق ذاته ، والإبداع الأساسى ، والثقافة الحقة ، هى كل ما يبقى من الشاعر بمجرد ترجمته إلى نثر . ومن ثم يبقى المضمون نقياً نقاء كاملا ، وهو الذى يعرف فى كثير من الأحيان كيف يعكس على عيوننا ، إذا غاب ، شكلا لامعا ، ويخفيه عنها إذا حضر» .

وينبغى لنا هنا ألا ننسى أن «جوته» لم يكن يقصد الشعر الغنائى ، بل ترجمات «شيكسبير» «لهوميروس» . فقد كان «جوته» فيما يختص بالشعر الغنائى على وعى تام بالعلاقات النوعية بين الشكل والمضمون فى الشعر ، وهى العلاقات التى يمكن أن نقول عنها ما قاله «جوته» نفسه عن الطبيعة :

ليست الطبيعـــة هى اللب

ولا القشرة

إنهـا الـكل فى شئ واحـــد

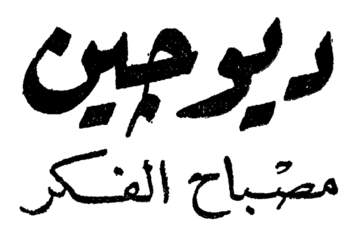
Natur ist weder Kern

Noch Schale,

Alles ist sie mit einem Male

(Allerdings)


مطابع سجل العرب
شارع بستان الدكة - ٩ عماد الدين : القاهرة
تليفون - ٩٣٢٧٠٦



(مقـــالات مختـــارة)



مجلة دولية لعلوم الإنسان

يصـدرها المجلس الـدولى للفلسفة والعـلوم الإنسـانية

بمعاونة منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة

وتصدر النسخة العربية

بإشراف وزارة التعليم العالى - الشعبة القومية لليونسكو
مركز تبادل القيم الثقافية بالقاهرة

المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الانسانية

الهيئات العلمية المنضمة إليه :

* الاتحاد الدولى للمجامع العلمية .
* « « للجمعيات الفلسفية .
* اللجنة الدولية للعلوم التاريخية .
* « « الدائمة لعلماء اللغة .
* الاتحاد الدولى لجمعيات الدراسات الكلاسيكية .
* « « لعلوم النوع الإنسانى والسلالات البشرية
* اللجنة الدولية لتاريخ الفن .
* الجمعيـــة الدولية لدراسة تاريخ الأديان .
* الاتحاد الدولى للآداب واللغات الحديثة .
* « « للمستشرقين .
* الجمعية الدولية لعلم الموسيقى .
* الاتحاد الدولى لعلوم ما قبل التاريخ والتاريخ القديم .
* المؤتمر الدولى للمشتغلين بالدراسات الأفريقية .

تصدر مجلة ديوجين فى أربعة أعداد فى السنة بخمس لغات

ثمن العدد من النسخة العربية ١٠ قروش

الناشر

سجل العرب

محتويات العدد

بول بيروك

أصالة ونتائج الثورة الصناعية

ترجمة الدكتور السيد محمد بدوى

يبدو فى نظرة حاسمة — وخاصة إذا تركز اهتمامنا على النتائج الشاملة — أن هناك حدثين اقتصاديين قد أحدثا فى حياة الإنسانية تأثيرا يفوق بكثير ما أحدثته أية ظاهرة أخرى .

ونعنى بالظاهرة الأولى ثورة العصر الحجرى الحديث التى يبدأ فيها انتقال المجتمع الإنسانى من مجتمع كان قائما على التقاط الثمار وصيد الحيوانات ، بما تضمنه ذلك من تجمعات سكانية ضئيلة جداً ، إلى مجتمع قائم على الزراعة وتربية المواشى مما يسمح بزيادة كبيرة فى كثافة السكان .

أما الظاهرة الثانية فهى الثورة الصناعية التى أتاحت الظروف فى المجتمعات التى تحققت فيها للتحرر تحرراً يكاد يكون تاما من قيود الزراعة واحتمالاتها .

وبالرغم مما قد يخبئه لنا التقدم السريع فى علم الآثار من مفاجآت،فإننا نستطيع أن نؤرخ بالطريقة التقريبية الآتية خطوات ثورة العصر الحجرى الحديث — أو بتعبير أفضل — الثورة الزراعية الأولى ، مادام الأمر يتعلق بهذا الموضوع : إذ يظن أنها بدأت فى عصر يتراوح بين ٧٥٠٠ ، ٧٠٠٠ سنة قبل ميلاد المسيح ، وأمكن تحديد مهدها الأول فى منطقة الشرق الأوسط ومن هناك انتشرت تدريجيا إلى آسيا الصغرى ، وإلى أفريقيا الشمالية وإلى أوروبا حيث وصلت إليها على مراحل من الجنوب إلى الشمال فى الفترة ما بين ٤٥٠٠ إلى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد .

واستطاع العلماء تحديد مركزين آخرين لظهور الزراعة : الأول فى الصين

حوالى ٥٠٠٠ سنة قبل الميلاد . والثانى فى أمريكا الوسطى حوالى ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد . وقد دارت أسئلة لمعرفة ماذا كانت الزراعة فى هذين المركزين قد ظهرت بطريقة ذاتية ، أو أنها كانت على العكس امتداداً للمركز الأصيل (وهو الأقدم) ونعنى به مركز الشرق الأوسط . ويبدو الفرض الثانى محتملا جداً بالنسبة لظهور الزراعة فى وسط آسيا ، ولكنه محير جداً بالنسبة لظهورها فى أمريكا .

وقد سمحت ثورة العصر الحجرى الحديث ، لأول مرة ، بوجود فائض مستديم من الإنتاج الغذائى بالنسبة لأى وحدة عاملة . ونتيجة لذلك ، جعلت من الممكن ظهور استهلاك له دلالته فى المواد التى ليست لها صفة غذائية صرفة . وأدي هذا الوضع بدوره إلى ظهور التخصص فى العمل ، وإلى خلق حياة حضرية يجتمع فيها المنتجون غير الزراعيين . وهذه الحياة الحضرية هيأت الفرصة للنمو الذهنى والتقنى الذى تولدت عنه الحضارات .

ولكن هذا الفائض الزراعى ظل مدة طويلة ضئيلا جداً ، واستمر على هذا الحال حتى بعد أنواع التقدم المتتابعة التى أحرزتها الحضارات القديمة والغربية . ففى الفترة السابقة على الثورة الصناعية ، أى فى أواخر القرن الثامن عشر ، كانت أكثر المجتمعات تقدما تستخدم دائما ما بين ٧٥ إلى ٨٠ ٪ من مجموع سكانها العاملين فى الزراعة . ولم يكن متوسط الاستهلاك فى المواد الغذائية ضعيفاً نسبياً فحسب — إذا حولناه إلى سعرات حرارية — بل كان يتألف فى معظمه من سعرات مباشرة ، أى من أصل نباتى . أما استهلاك السعرات المحولة (من اللحم واللبن) فكانت ضئيلة جداً لأنها عالية التكلفة ، إذ كان يلزم حينئذ ثمانى سعرات نباتية لإنتاج سعر واحد حيوانى .

وإذا أردنا تبسيط الأمر ، يمكن القول إن القوة الزراعية المتوسطة كانت تنتج كمية من المواد الغذائية لا تزيد إلا بحوالى ١٥ إلى ٢٥ ٪ على استهلاك وحدتها العائلية . وهذه النسب المئوية — أى هذا الفائض الذى يقدر بـ ١٥ إلى ٢٥ ٪ — يمكن إدراك قيمتها الحقيقية إذا وضعنا فى اعتبارنا عاملا آخر غالبا مايغفل فى البيانات

الموضحة لمعدلات النمو الزراعى ، ونعنى به عامل التأرجحات فى محاصيل الإنتاج الزراعى . وهذه التأرجحات قد تتعدى نسبتها فى المتوسط ٢٥ ٪ . ومعنى ذلك أنه لامفر من حدوث أزمات فى المواد الغذائية بصورة دورية ، وهذه الأزمات تتراوح فى درجة خطورتها ، ولكن أشدها خطراً يمكن أن تؤدى إلى تدهور الحياة الاقتصادية ، وبالتالى إلى تدهور الحضارة التى تستند إليها . وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم أنه عندما كان الإنتاج الزراعى غير قادر على تخطى هذه النسبة ، كان من المستحيل ماديا أن نتصور تقدما متصلا فى نمو الحضارات .

وأصالة الثورة الصناعية — بالمعنى الحقيقى لكلمة أصالة — تكمن بحق فى جعل هذا التقدم ممكنا . وغالباً ما وجه النقد إلى تعبير « الثورة الصناعية » ، وانصب النقد بالذات على الكلمة الأولى من هاتين الكلمتين . ولكنا نرى ، على العكس ، أن الكلمة الثانية هى الأكثر أحقية للنقد ؛ لأن الثورة الصناعية هى فى الواقع ، وقبل كل شىء ، ثورة زراعية ، دفعت عند توافر ظروف معينة إلى «نمو صناعى» . فالثورة الزراعية قد أتاحت — فى خلال قرنين من الزمان — الانتقال من ٨٠ ٪ للقوة العاملة اللازمة للإنتاج الزراعى فى الاقتصاد التقليدى ، إلى ٥ ٪ فقط فى الوقت الحاضر ، كما هو الحال فى الولايات المتحدة الأمريكية التى تستطيع بالرغم من استخدام هذه النسبة الضئيلة من القوة العاملة ، أن تصدر كمية من الحبوب معادلة لمتوسط إنتاج بلد متخلف يبلغ عدد سكانه ١٥٠ مليوناً .

ومن هذه الحقيقة يبدو واضحاً أن الثورة الصناعية قد بدأت بثورة زراعية ، وأنها كانت نتيجة مباشرة لها . فعن طريق مجموعة من التفاعلات والتأثيرات المتبادلة — التى لا يتسع هذا المجال للدخول فى تفاصيلها — سمحت الزيادة فى الإنتاج بنمو الصناعة وحفزت إليه . وهذا النمو الصناعى بدوره ، هيأ الظروف لتقدم الزراعة ، بما قدمه من معدات أكثر إنتاجية ، وبما فرضه من زيادة الطلب على السلع الزراعية .

وقد أوصلتنا الزيادة فى الإنتاج الزراعى — فى فترة تتراوح بين ٤٠ إلى ٥٠

سنة — إلى الانتقال من فائض متوسط فى حدود ٢٠٪ إلى فائض يزيد على ٥٠٪ متعديا بذلك ، لأول مرة فى تاريخ البشرية ، ما يمكن أن نسميه الحد الفاصل عن أخطار المجاعة . ومعنى ذلك أن المحصول مهما كان رديئا فإنه لا يتسبب ، كما كان يحدث من قبل ، فى حدوث قحط شديد أو فى التعرض للمجاعات .

فى هذه الزيادة الكبيرة فى الإنتاج الزراعى — التى حررت المجتمع البشرى من القيد الذى كان يحول دون انطلاقه — تكمن الأصالة الكبرى للثورة الصناعية . ولكن هذه ليست الناحية الوحيدة فى أصالتها ، إذ أن هناك نواح أخرى تتصل بالنتائج الهامة التى ترتبت عليها ، ليس فقط فى البلاد التى حققت تلك الثورة ، ولكن أيضاً وبصفة خاصة فى البلاد التى لم تمسها الثورة الصناعية بصفة مباشرة . ويمكن القول إن الانقلابات التى أحدثتها فى هذه البلاد الأخيرة قد اقتصرت آثارها على النواحى السلبية بالنسبة للسكان الذين يعيشون فيها .

وسوف ننصرف الآن لتحليل هذه النتائج ، فنبدأ أولا بفحص تلك التى حدثت فى البلاد التى مستها الثورة الصناعية بطريق مباشر ، ثم نتبعها بالنتائج التى حدثت فى البلاد التى لم تتحقق فيها بعد .

(ا) نتائج الثورة الصناعية فى البلاد التى تحققت فيها :

سنختبر أولا نتائج الثورة الصناعية فى البلاد التى تحققت فيها . ولما كان هذا الجانب من جوانب المشكلة معروفا ، ولا يهمنا إلا بطريقة غير مباشرة ، فإننا سنقتصر على معالجة بعض الجوانب المغفلة باختصار ، ونوضح مدى الاتساع الهائل لهذه النتائج .

فهناك أولا الاتساع ، الذى لم يسبق له نظير ، بالنسبة للتقدم الكمى الذى صبح ممكنا بفضل هذه الثورة . وقد عرضنا من قبل لبعض وجوه التقدم التى تحققت فى الميدان الزراعى . ففى صورة مبسطة رأينا أن ثورة العصر الحجرى الحديث قد أتاحت الانتقال من اقتصاد بغير فائض غذائى ، إلى مجتمع لا يحتاج إنتاج الغذاء فيه إلى أكثر من ٧٥ إلى ٨٠ ٪ من القوة العاملة . ولم تسفر أنواع التقدم البطيئة التى

تحققت فى هـذا المجال منذ ۷۰۰۰ سنة قبل الميلاد حتى فجر القرن الثامن عشر إلا عن تخفيض ضئيل جداً لايتعدى بضع آحاد فى المائة ، فى نسبة القوى العاملة المستخدمة فى الزراعة . وعلى العكس من ذلك نجد أن الثورة الصناعية قد سمحت ، فى أقل من قرنين ، بتخفيض النسبة المئوية للعاملين فى الأرض تخفيضاً هائلا وصل أحياناً من ١٥ إلى ١ وذلك مع زيادة الاستهلاك للفرد من ١ إلى ٢ تقريباً . ولا زال التقدم مستمراً . وليس هناك أى خطأ إذا تنبأنا بأنه فى آخر هذا القرن سوف لاتتعدى نسبة الزراع فى الولايات المتحدة أكثر من ٢ إلى ٣ ٪ من مجموع الأيدى العاملة .

وفى مجال الصناعة ، نجد أن أنواع التقدم أكثر أهمية من ذلك . فقد كان استهلاك الحديد بالنسبة للفرد الواحد من ١ إلى ٢ كيلو جرام فى المجتمعات السابقة على مرحلة الثورة الصناعية ، وهذا الاستهلاك الآن يبلغ ٥٠٠ كيلو جرام فى البلاد المتقدمة . وصاحب هذه الزيادة فى الإنتاج زيادة أكثر وضوحاً فى نوعية الإنتاج فى هذا المجال . وإذا أخذنا كقاعدة للحساب موقف بلجيكا مثلا ، فإننا نلاحظ أن القوة العاملة التى كانت تنتج سنوياً من ١ إلى ٢ طن من الحديد قبل الثورة الصناعية ، أخذت تنتج ، منذ عام ١٨٤٥ ، ٦٠ طنا . وارتفع الرقم فى عام ٦٤ إلى ١٥٥٠ طناً .

وفى مجال النقل ، كان التقدم أيضاً أكثر اتساعاً وضخامة مما قد نتصوره عموما . إذ أننا قمنا بتقدير عدد العربات التى يجرها حصان ، والتى كان يلزم استخدامها فى الظروف التى كانت سائدة فى القرن الثامن عشر ، لنقل حجم البضائع التى يتكفل بها النقل الأرضى فى فرنسا عام ١٩٦٤ : فوصل الرقم الذى قدرناه إلى ٦٠ مليونا من العربات ذات الحصان . هذا مع العلم بأننا لم نحسب عند عمل هذا التقدير إلا وسائل النقل الأرضى التى تقوم بها السكك الحديدية وسيارات النقل التى تزيد حمولتها على طن ، وأغفلنا تلك التى تبلغ حمولتها طناً واحداً أو أقل .

فإذا انتقلنا إلى الوضع القائم حالياً ، فإننا نستطيع أن نقدر أن أوجه النشاط الخاصة بالنقل تستخدم مايقرب من ٥٠٠٫٠٠٠ وحدة عاملة (فى عام ١٩٦٢ استخدم

النقل الأرضى ٦٠٠ر٦٥٠ شخصاً ، ودخل فى هذا العدد سائقو سيارات النقل التى تحمل طناً أو أقل) . والمقارنة بين هذين الرقمين (أى رقم ستين مليوناً الذى كان يلزم قبل الثورة الصناعية ، ورقم خمسمائة ألف المستخدم حالياً) ، تزودنا بمقياس أولى عن الزيادة فى الكفاية الإنتاجية التى طرأت على قطاع النقل ، وهى تعادل على هذا النحو نسبة ١ : ١٢٠ .

ونستطيع أن نعدد إلى مالا نهاية هذه الأمثلة التى تدل على الاتساع العظيم فى الإنتاج المادى والكفاية الإنتاجية . وهذا الاتساع قد أدهش عدداً من الاقتصاديين والإحصائيين ، سواء فى بداية الثورة الصناعية أو فى الأزمنة التى تلتها . وعلى هذا النحو كتب عالم الاقتصاد والإحصاء الإنجليزى « بورتر » فى عام ١٨٣٥ أنه من المستحيل مادياً أن يعتمد بلد كبير بطريقة دائمة على الإنتاج الزراعى الخارجى ليغطى حاجاته الغذائية ، إذ أن وسائل النقل لا تستطيع أن تستوعب مثل هذه الحركة الضخمة . ولكن بالرغم من ذلك ، فإنه بعد ثلاثين عاماً من هذا القول ، كانت هذه الحالة مطبقة على انجلترا بالذات .

وفى وقت أكثر قربا ، أى بعد الأزمة الكبرى فى عام ١٩٣٠ ، شاهدنا مولد مجموعة من النظريات عن النضوج أو الركود — واستمرت هذه النظريات تجد عدداً كبيراً من المستمعين إليها حتى بعد الحرب ، حيث صارت مثل هذه الكتابات أكثر ذيوعاً فى الجانب الأوروبى من الأطلنطى . وبدون أن يخطر ببالنا ، بالنسبة للمستقبل ، أن نهمل تماماً فكرة المنحنى اللوجسطيقى للتقدم ، فمن المناسب أن نقرر أننا لم نصل بعد ، فى عام ١٩٦٥ ، إلى نقطة الانحناء التى توقع « هانسن » و « هيجنز » بل و « كينز » حدوثها حوالى عام ١٩٣٠ . فالواقع أن معدلات النمو فى السنوات العشرين التى تفصل بيننا وبين نهاية الحرب ، كانت أهم بكثير من تلك التى سجلت خلال أى فترة سابقة متوسطة الطول . وفى ذلك ما يدحض الآراء الخاطئة التى ذاعت عن أن التقدم كان فى القرن التاسع عشر أسرع مما هو عليه فى الوقت الحاضر .

ولكن إلى جانب هذه النتائج المادية يجدر بنا أن نبرز أيضاً تقدم العلوم والطب

الذى حققته الثورة الصناعية ، وذلك حين جعلت من الممكن إجراء مجموعة كبيرة من البحوث وتوسيع نطاق التعليم إلى حد كبير . وقد أدى تقدم الطب إلى انخفاض كبير فى معدلات الوفيات وعلى الأخص وفيات الأطفال ، إذ كانت هذه الأخيرة تتعدى نسبة ٢٠٠ فى الألف فى عصر ماقبل الثورة الصناعية (أى أكثر من ٢٠٠ حالة وفاة للأطفال أقل من سنة بالنسبة لكل ١٠٠٠ من المواليد الأحياء) ، فانخفضت هذه النسبة إلى ١٥ فى الألف فى البلاد المتقدمة أو التى أحرزت تقدما فى هذا المجال .

وهكذا نرى أن حصيلة الثورة الصناعية ، فى البلاد المتقدمة ، تبعث على الدهشة، وأنها ذات نتائج إيجابية فى جملتها بالرغم من التكلفة البشرية فى مراحلها الأولى . وعلى العكس من ذلك نجد أن الوضع يختلف تماماً فيما يتعلق بالبلاد التى أخذت تشق طريقها إلى النمو ، وهـذا الوجه من وجوه المشكلة هو الذى نبدأ الآن فى معالجته .

(ب) نتائج الثورة الصناعية فى البلاد غير المصنعة :

إن أصالة الثورة الصناعية ، كما أشرنا من قبل ، توجد بصفة خاصة فى تلك الظاهرة ، وهى أنها تركت أثراً عميقا — وإن كان سلبياً حتى الآن — فى معظم البلاد التى لم تمسها مباشرة ، والتى نطلق عليها اليوم اسم البلاد المتخلفة أو التى فى طريقها إلى النمو . ومن الواضح أن كل تغيير فى الظروف العامة للحياة الاقتصادية فى مجتمع ما ، تحدث فى المجتمعات المجاورة آثاراً تختلف فى درجة عمقها . وقـد كانت هـذه هى الحال دائماً ، حتى قبل الثورة الصناعية ولـكن بظهور الثورة الصناعية نجد أننا أمام آثار تتميز عن السابقة بصفاتها الخاصة وبنتائجها فى آن واحد فآثار الثورة الصناعية فى البلاد التى تمسها مباشرة تتميز عن آثار عصر ما قبل التصنيع بضخامتها ، واتساع مداها ، وسرعتها الفائقة . فمن حيث الضخامة نجدأن ذلك واضحاً تمام الوضوح : فمنذ عام ١٨٨٠ أخذت انجلترا تصدر ما يقرب من اربعة ملايين طن من الحديد أو من منتجات الحديد . ويكفى أن نعلم أن هـذه

الـكمية تعادل ٢٥ مرة الإنتاج العالمى للحديد فى عام ١٧٥٠ . أما من حيث اتساع المدى لآثار التصنيع ، فيمكن إبرازه بالإشارة إلى المناطق الجغرافية التى تنتشر طولا وعرضاً ، والتى تتلقى صادرات البلاد المتقدمة . وعلى هذا النحو نجد أن صادرات بلجيكا فى عام ١٨٩٠ كانت تمثل ما قيمته حوالى ١٠ مليون فرنك إلى الهند ، ١٫٣ مليون إلى أورجواى ، ٨٫٥ مليون إلى الصين ، ٨ مليون إلى شيلى ، ١٦ مليون إلى البرازيل ، ٥٫٥ مليون إلى استراليا ، ٧٫٤ مليون إلى الـكونغو ألخ . . .

ولـكى نوضح سرعة هذه الآثار نذكر بعض الأمثلة : رأينا أن ثورة العصر الحجرى الحديث قد احتاجت إلى ما يقرب من خمسين قرناً لـكى تصل من الشرق الأوسط إلى شمال أوروبا . وكذلك فإن الاختراعات التقنية فى العصر الذى يفصل ثورة العصر الحجرى الحديث عن الثورة الصناعية قد انتشرت هى الأخرى ببطء شديد وفى صورة غير كاملة . ويـكفى أن نذكر أنه قد مر ما يقرب من خمسة عشر قرنا قبل أن يصل اختراع الورق من الصين إلى أوروبا . واحتاج انتقال البطاطس من أسبانيا إلى فرنسا إلى قرنين من الزمان . وفى مقابل ذلك نجد أنه ، مع الثورة الصناعية ، قد احتاج الأمر إلى أقل من قرن ونصف لـكى تنتقل آثارها إلى جميع مناطق العالم المتخلف تقريبا . فلقد افتتح أول خط حديدى فى انجلترا فى عام ١٨٢٥ واحتاج الأمر إلى أقل من عشرين عاما لـكى تبدأ كل بلاد أوروبا فى إنشاء شبكاتها الحديدية . ولـكن ما هو أهم من ذلك هو أنه لم يمر أكثر من ثلاثين عاما بين إنشاء أول خط حديدى وإدخال الخطوط الحديدية فى البلاد المتخلفة ، فنجد أن تركيا قد بدأت فى عام ١٨٦١ فى استغلال ١٠٩ من الـكيلو مترات من الخطوط الحديدية ، والبرازيل ٢٢٣ كيلو مترا ، ومصر ٣٤٧ كيلو مترا ، والهند ١٣٩٦ كيلو مترا .

وفى بداية هذا القرن لم يتطلب الأمر أكثر من خمسة عشر عاما لـكى تظهر السيارات بكميات لها دلالتها فى بلاد العالم الثالث . واليوم نجد أن البلاد المتخلفة

التى تقدمت بطلباتها للحصول على طائرات أسرع من الصوت تتساوى تقريبا فى عددها مع البلاد المتقدمة .

وبعد أن وضحنا على هذا النحو — مع الاختصار الضرورى — الصفات المميزة لتأثيرات الثورة الصناعية على البلاد المتخلفة ، نصل الآن إلى الكلام عن النتائج .

فهناك أولا ظاهرة كثر حولها الكلام واستحقت ما أثير حولها من اهتمام ونعنى بها ظاهرة التضخم السكانى . ونتيجة للتقدم فى ميادين الطب فى البلاد المتقدمة أصبح التضخم السكانى ظاهرة شاذة سواء من حيث امتدادها أو من حيث اتساعها . إذ أصبحنا نلاحظ ، لأول مرة فى تاريخ البشرية ، زيادة فى السكان لا ترجع فى أسبابها إلى زيادة فى المواد المتوفرة . ولأول مرة أيضا تتخذ هذه الزيادة فى سرعتها شكل التضخم الحقيقى . إذ أن معدلات النمو السكانى فى بلاد العالم الثالث لم يوجد لها قط نظير فى أى مجموعة بشرية كبيرة ، وعلى الأخص خلال مثل هذه الفترة الطويلة

وفى الوقت الحاضر نستطيع أن نقدر معدل الزيادة فى السكان بالنسبة لمجموع البلاد المتخلفة بحوالى ٢٫٥ ٪ . أما فى البلاد التى مستها الثورة الصناعية فإن معدل النمو السكانى كان بنسبة ٠٫٧ ٪ سنويا ، وذلك فى الوقت الذى حققت مواردها الزراعية زيادة ضخمة . وكانت هذ النسبة تقرب من ٠٫٣ ٪ قبيل انطلاقها الصناعى وهكذا نرى أن الفارق عظيم جداً بين معدلات الزيادة السكانية فى البلاد المتخلفة وفى البلاد النامية ، وهذا الفارق لا يشكل اختلافا فى « الدرجة » ، بل يمثل بهذه الصورة اختلافا فى « الطبيعة » .

ونحن لا نتعرض للكلام عن الصعوبة القائمة التى يواجهها هذا التضخم السكانى للاحتفاظ بالحالة الراهنة لمستوى الدخول ، أو بمستوى الاستثمارات التى لا يمكن أن تقارن بما حققته المجتمعات الغربية إبان مرحلة انطلاقها . ولكن ماهو أهم من ذلك ماتقرر من أن هذا التضخم السكانى يؤدى إلى تناقص كبير جداً فى المساحات المزروعة بالنسبة للفئات العاملة فى الزراعة . فالواقع أننا لاحظنا خلال النصف القرن الأخير تضاعف عدد العمال الزراعيين الذين يعملون فى الزراعة الغذائية فى بلاد العالم

الثالث . وهذا التطور ، إذا أضيف إلى الإمكانات الضئيلة للحصول على الأراضى الزراعية ، كان من نتائجه معاودة الظهور فى شكل أكثر حدة ، لقانون الغلة المتناقصة القديم، وانطباقه على الزراعة فى البلاد المتخلفة والأفروأسيوية بصفة خاصة. وليست هذه النظرة قائمة على الإستنتاج العقلى ، إذ أننا قمنا بحساب معدلات الإنتاج الزراعى ، فى الفترة من ١٩٠٩ إلى ١٩٦٤ ، فى عدد كبير من الدول النامية ، فاتضح لنا أن معدل الإنتاج الزراعى الحالى فى البلاد الأفروأسيوية منخفض بنسبة ٢٠ ٪ عما كان عليه منذ نصف قرن . هذا مع ملاحظة أن المستوى عند البداية فى الإنتاج الزراعى للبلاد الأفروأسيوية كان بالفعل منخفضا عن مستوى الزراعة الأوربية قبل أن تتأثر هذه بالثورة الصناعية . ولنذكر القارئ مرة أخرى أن هذه الثورة الزراعية قد حققت زيادة فى الإنتاج الزراعى بنسبة ٤٠ ٪ ، مما أتاح الظروف لتحويل جزء من القوى العاملة وكذلك جزء من القوة الشرائية نحو الصناعة الناشئة . ولما كان النمو السكانى ضعيفاً ، فقد نتج عن ذلك زيادة فى المساحة المزروعة لكل وحدة زراعية عاملة . وهذه الزيادة فى المساحة القابلة للزراعة من الشروط الأساسية لتحسين مستوى الإنتاج .

ولكن يتضح مما ذكرناه فيما تقدم أن المساحة الزراعية التى تخص الوحدة العاملة قد انخفضت فى البلاد النامية ، بل إن ما هو أخطر من ذلك أنها مستمرة فى الانخفاض فى العشرات القادمة . وهذه الظاهرة ، بالإضافة إلى النوع الردىء للتربة وإلى الظروف المناخية لا تسمح بأن نتوقع أكثر من تحسن طفيف جداً فى هذا المجال ذى الأهمية الرئيسية . ويكفى لبيان هذه الأهمية أن نذكر أن الزراعة تشغل حوالى ٧٥ إلى ٨٥ ٪ من مجموع السكان العاملين ، وأنه من الناحية التاريخية كان قطاع الزراعة هو الذى يعطى دائماً الدفعة القوية لعملية الانطلاق الاقتصادى .

ونأتى الآن إلى مجموعة أخرى من النتائج المباشرة للثورة الصناعية على البلاد المتخلفة . وهذه النتائج تعتبر أكثر اتصالاً بالاتساع الذى لم يسبق له مثيل

فى النمو الإقتصادى والتكنولوجى الذى نتج عن هـذه الثورة الصناعية فى البلاد المتقدمة . فمن المعروف أن أنواع التبادل بين البلاد المختلفة ظاهرة قديمة جداً والاقتناع بذلك يكفى أن نذكر الأسواق العديدة فى العصر الوسيط ، والتجارة المتبادلة بين اليونان والفينيقيين فى العصور القديمة . بل إن هذه التبادلات قد وجدت فى عصور ما قبل التاريخ ؛ إذ أن علم الآثار قد كشف لنا عن تيارات من التبادل — يمكن إعطاؤها صفة التصدير — لبعض الأدوات البدائية (كالحجارة المشطوفة) ، وكان هذا التبادل يتم على مسافات تصـــل إلى بضع مئات من الكيلو مترات .

ولـكن، كقاعدة عامة ، لم تـكن هذه التبادلات تقوم إلا على منتجات هامشية ، ولا تمثل إلا نسبة ضئيلة جداً من النشاط الاقتصادى ، وهذا باستثناء عدد محدود جداً من المجتمعات التى يعتبر نساجو الفلاندر ، والمدن التجارية فى إيطاليا من الأمثلة البارزة لها . وقد كان ارتفاع تـكاليف النقل حاجزا له أثره فى تحديد عمليات التبادل . ويوضح هذه الحقيقة ، المثال الذى ذكرناه من قبل بمناسبة تطور النقل الأرضى فى فرنسا .

ومن هذا الواقع كانت عمليات التبادل ضعيفة جداً حتى بالنسبة للسلع ذات القيمة النوعية العالية ، إذ يتدخل فى مثل هذه الحالة مستوى المعيشة فى المجتمعات المستوردة ويحد من استهلاك السلع الـكمالية . وعلى هذا النحو نجد أن المملـكة المتحدة — التى تستورد حاليا ٢٦٠,٠٠٠ طن من الشاى — كانت تستورد ٤٢ طناً فقط فى عام ١٧٠٠ ، أى بنسبة سبعة جرامات للفرد فى مقابل ٤٨٠٠ جرام فى الوقت الحاضر (وهذه الأرقام تشمل فى الحالتين الواردات المؤقتة) .

ونستطيع أن نقول إن الزيادة العظيمة فى الإنتاج الصناعى ، والارتفاع المضطرد فى مستوى المعيشة فى البلاد المتقدمة ، بالإضافة إلى انخفاض تـكاليف النقل ، كل هذه العوامل قد أدت ، بصفة أساسية ، إلى النتائج التالية :

١ — تغلغل كميات ضخمة من المنتجات الصناعية الاستهلاكية فى البلاد التى فى طريقها إلى النمو .

٢ — وفى مقابل ذلك شجعت هذه البلاد بل فرض عليها أحيانا التخصص فى الزراعة والاتجاه نحو المحاصيل غير الغذائية .

٣ — استغلال ضخم للثروات المعدنية بدون إنشاء صناعات تحويلية فى مكان الاستغلال . وعلى هذا النحو فإن البلاد المتخلفة تنتج حالياً ٤٢ ٪ من خام الحديد فى العالم غير الشيوعى ، ولا تنتج إلا ٤ ٪ فقط من الصلب .

هذه الظواهر كان لها بطبيعة الحال ردود أفعال عميقة على جميع أجزاء النظام الاقتصادى والاجتماعى فى البلاد المتخلفة . وسنقتصر على المظاهر الاقتصادية التى نجد أنها جميعاً سلبية تقريبا . من ذلك مثلا أن وصول المنتجات الصناعية — وهى دائماً فى إتقان متزايد وبأثمان أكثر انخفاضا — قد أدى إلى اختفاء الصنعة اليدوية المحلية ، وقضى بذلك على حلقة هامة فى عملية التصنيع .

ولم يقتصر استغلال المزارع على انتزاع شطر هام من أحسن الأراضى الصالحة للزراعة ، بل إن طريقة الاستغلال التى كانت تتم لصالح بعض الأفراد أو الشركات فى البلاد الصناعية قد أدت إلى تصدير الأرباح . ومن ناحية أخرى ، فبفضل مزايا الشحنات المستوردة ، نجد أن استهلاك السلع غير الوطنية يصادف إقبالا وتشجيعا يضر بالإنتاج المحلى . وأخيرا لما كانت الوسائل التقنية المستخدمة فى المزارع الكبرى لا يمكن نقلها إلى الزراعة الغذائية إلا بصعوبة ، فان هذه الأخيرة لم تستفد من التكنولوجيا الحديثة .

أما استغلال المناجم — وغالباً مايكون بانتزاع زبدتها الذى يتم أيضا على أيدى شركات الجانب الأكبر منها غير محلى — فإنه يؤدى كذلك إلى تصدير الفوائد فى نفس الوقت الذى يسبب فيه عقم المصادر الضعيفة للتكنولوجيا المحلية .

وهكذا نجد ، بصفة إجمالية ، أننا أمام توسع فى قطاعات محدودة جدا من النشاط الاقتصادى ، وأن هذا التوسع يتم لصالح شركات غير محلية عموما ، ويؤدى إلى غبن باقى نواحى الاقتصاد التى يحاول هـذا التوسع أن يقحم عليها عوامل معطلة للنمو .

ومن الأمور ذات الدلالة أن الثورة الصناعية قد أحدثت تغييراً عميقاً في أشكال الاستعمار . ومن الأكيد أن اتساع مجتمعات ماقبل الحركة الصناعية قد أدى في غالب الأحيان إلى تأسيس المستعمرات . ولكن هذه العملية كانت تتضمن حينئذ — كما يدل على ذلك المعنى الأصلي لكلمة استعمار — توطين عدد من السكان في منطقة ذات أراض أقل في عدد سكانها من أراضي الوطن الأصلي ، وبذلك يمكن إنماء المنطقة المستعمرة بسهولة .

وقد استمر هذا الشكل من أشكال الاستعمار في بداية الثورة الصناعية ، وانصب بصفة خاصة على استيطان الأوروبيين في أمريكا الشمالية والجنوبية ، وفي بعض المناطق ذات الجو المعتدل في أفريقيا وجزر المحيط الهادى . ولكن ما إن بدأت وسائل النقل تحقق تقدمها الهام والسريع لكى تسمح بنقل كميات ضخمة من الإنتاج الصناعى ، حتى أفسح الاستعمار ذو النموذج السابق على عصر الصناعة — والذى كان يقوم أساسا على هجرة القوى العاملة — المجال تدريجيا أمام الاستعمار الصناعى الذى يقوم على التجارة الدولية . وهذه تعتمد على استغلال المزايا الطبيعية في الأراضى المستعمرة وعلى ضخامة الإنتاج الصناعى في البلاد المتقدمة .

وإذا كان الاستعمار بنموذج ماقبل الصناعة قد أحدث آثاراً إيجابية بصفة عامة في الأراضى المستعمرة ، بتشجيع انتشار الوسائل المستحدثة بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، فقد حدث العكس تماما ، كما اتضح مما ذكرناه ، بالنسبة للبلاد المتخلفة . ولتفسير هذا الاختلاف يجب أن ندخل في اعتبارنا عدا العوامل التى أوردناها فيما تقدم ، سرعة التقدم في مجال التكنولوجيا . ففى مجتمعات ماقبل الثورة الصناعية كانت النماذج التى تمثل التجديدات التكنولوجية نادرة وباهظة الثمن ، ولهذا السبب حفزت الجهود من أجل تقليدها محلياً ، وأتاحت بذلك انتشار أنواع التقدم ، أما اليوم فليست هذه النماذج ، بفضل أنواع التبادل الضخم ، كثيرة ورخيصة فحسب ، بل إن تطورها أيضاً يتم بسرعة مذهلة ، مما يقلل بشكل واضح حوافز التقليد المحلى ، وهذا عدا الصعوبة التى يصادفها هذا التقليد منذ مطلع هذا القرن حيث أصبح العلم يلعب دوراً متزايد الأهمية في التكنولوجيا .

ونختتم هذا البحث بتوجيه الأنظار إلى أن هذه الصعوبة فى تحقيق التنمية تصبح أمراً يبعث على الضيق فى بلاد العالم الثالث ، وعلى الأخص إذا كان النمو لايشكل « اختيارا » — كما كان الحال بالنسبة لمجتمعات ماقبل الصناعة — بل يشكل « ضرورة » لامحيص عنها . وهذه الضرورة يدفع إليها بإلحاح التضخم السكانى الذى أوجده فى البلاد المتخلفة ، تطبيق الوسائل الطبية المتقدمة التى نتجت عن الثورة الصناعية .

ماريو دال برا

فى الديالكتيك

ترجمة: الدكتور فؤاد زكريا

١ — المقصود من الديالكتيك ، فى هذا المقال ، تلك الطريقة فى بحث تطور الفكر والواقع ، التى وضع هيجل أسسها النظرية ، وناقشها ماركس وأعاد النظر فيها من بعده ، ومازال التصور الديالكتيكى للواقع ، حتى فى يومنا هذا ، يمثل عنصرا هاما فى الماركسية الحديثة . ويعتقد البعض أن ماركس قلب المفهوم الهيجلى للديالكتيك رأسا على عقب ، بحيث نقل أساسه ومحوره من « الفكرة » إلى الإنسان الواقعى العينى ، منظورا إليه فى علاقاته الاجتماعية .

ومع ذلك فليس من شك فى أن ماركس ، على الرغم من هذا الانقلاب ، أو بالأحرى على الرغم من اتخاذه موقفا متنوعا ومعقدا من الديالكتيك ، (وهو موقف كان فى نواح معينة أكثر إيجابية وذا فائدة أعظم من أداة هيجل المنطقية ، بينما كان فى نواح أخرى أشد منه انعزالية وإثارة للخلاف) ، لم يتخل أبدا عن تصميمه على الاحتفاظ به وتطبيقه ، حتى ولو كان السياق الذى طبقه فيه مختلفا إلى حد بعيد عن السياق الهيجلى . وينبغى أن يلاحظ أن الماركسية الحديثة تضم فى

Mario Dal Pra ، ولد فى ١٩١٤ ، أستاذ تاريخ الفلسفة بكلية الآداب والفلسفة بجامعة ميلانو ومنذ ١٩٥٢ ، مدير ومؤسس Rivista critica di Storia della Filosofia ١٩٤٥ ، أهم مؤلفاته Lo scetticismo greco Candillac Hume.

داخلها ، إلى جانب المدرسة الفكرية الأشد تمسكا بالأصول ، والتى تجعل من المفهوم الديالكتيكى للواقع دعامة أساسية من دعائمها المذهبية ، مدرسة أخرى تحاول أن تقصر مذهبها فى الديالكتيك على مجال الواقع التاريخى وعالم الإنسان ، طارحة جانباً كل زعم بأن للديالكتيك منظوراً ميتا فيزيقيا أعم . ومع ذلك ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن هذه المدرسة الأخيرة ذاتها لا تؤمن بإمكان تكوين مفهوم واف لتطور التاريخ دون أية إشارة إلى تصور الديالكتيك . فسواء أكان مدار البحث هو الواقع بأسره ، أم التاريخ فحسب ، فلا يبدو أن فى استطاعة أى من وجهتى النظر هاتين أن تتجاهل النظرية الديالكتيكية فى تطور الظواهر .

ومن الضرورى أن نشير ، ولو بإيجاز ، إلى الخطوط الرئيسية لتلك الطريقة فى فهم التطور (تطور الواقع والتاريخ) المسماة بالديالكتيك . فقد كان ما أوحى إلى هيجل بهذه الطريقة فى التفكير ، الحاجة إلى فهم الواقع بأسره ، فى مظاهره المتعددة ، من وجهة نظر موحدة . فتفكير هيجل يعزو أهمية كبرى إلى تلك النظرة إلى الواقع الكامل ، التى تشتمل على كل شىء ولا يخرج عنها شىء ، والتى تتجاوز كل حد وتفرقة ، وكل تضاد وانقسام .

ويرى هيجل أن وجهة نظر العقل هى تأمل الكل ، والمجموع ، فى مقابل وجهة نظر الذهن التى تقتصر على المتناهى وما فيه من تضاد ، وعلى الكثرة وما فيها من استبعاد متبادل . وليس هذا الكل سكونيا ، بل هو دينامى متحرك ، قابل للتطور . على أن لحظاته ليست متزامنة ، بل تربطها سويا علاقات تأثير متبادل ونمو متطور . وعلى ذلك فإن الكل يرمز إليه بعملية تتوحد فيها كل أوجه الكثرة فيه بحركة تطورية تضع كل وجه منها فى موقع محدد من التعاقب الكلى ، وتحدد فى الوقت ذاته علاقته الدقيقة بجميع اللحظات الأخرى . وتقتضى الحركة ألا تتوقف العملية فى أىّ من لحظاتها . ويبرر هيجل الانتقال من أية لحظة إلى اللحظة التالية بعلاقة سلب ، وهى علاقة من شأنها ألا تستطيع أية لحظة أن تؤكد ذاتها إلا إذا اتجهت إلى عدم البقاء داخل حدودها الخاصة ، وإلى تجاوز ذاتها ، وبالتالى إلى

سلب ذاتها . فبقدر ما تؤكد كل لحظة وتعرّف حدودها ، تتجه بفضل المبدأ الكامن من وراء الشكل الذى ترتكز عليه إلى تجاوز حدودها والامتناع عن أن تصبح شيئا مطلقا . ويمكن أن تعد اللحظة الجديدة التى تتولد عن هذا التوتر سلبا للحظة السابقة ، ولكن لا يمكن أن يتم السلب على حساب اللحظة السابقة ولصالح اللحظة التالية فحسب ، بل إن اللحظة التالية تنطوى بدورها على نفس التوتر السلبى ، وهى بدورها ينبغى أن تسفر عن لحظة جديدة . فإذا كانت علاقة اللحظة الجديدة باللحظة الأولى نفياً للأولى ، فإن اللحظة الثالثة تربطها بالثانية علاقة نفى مماثلة ، وتربطها بالأولى علاقة نفى للنفى . ويؤدى عنصر النفى الذاتى إلى الحيلولة بين كل لحظة وبين أن تصبح النقطة الختامية للعملية ، ويتيح للعمية ذاتها أن تتقدم . وهو فى الوقت ذاته يمكن كل لحظة من تأكيد ذاتها ، وذلك بحلولها محل لحظة أخرى . وهكذا تستطيع اللحظات فى مجموعها أن تؤكد ذاتها ، دون أن يتعين على العملية أن تنتهى عند أىّ منها ، فالتطور متصل وكامل .

ولا بد لنا ، من أجل إتمام وصف الحركة الديالكتيكية ، من أن نتحدث عن سمة أخرى : هى أن كل لحظة تنفى اللحظة السابقة وتحتفظ أيضا بجوانبها الإيجابية . وهكذا يكون من الممكن كشف العناصر الإيجابية التى تصل بها هذه اللحظة إلى نتائجها ، والعناصر السلبية المتضمنة فى غياب نتائج أخرى أو بالأحرى استبعادها . وعلى ذلك فإن الانتقال من لحظة إلى اللحظة التالية ، لا يعنى فقط أن الوجه السلبى للحظة الأولى قد رُفض ، أى أنه قد استبعدت ضمنيا نتائج غير تلك التى تؤكدها هذه اللحظة الأولى (وهذا ما يحدث بالفعل عند تأكيد نتائج جديدة) ، بل يعنى أيضا أنه قد تم الاحتفاظ بأوجهها الإيجابية ، أى النتائج التى تؤلف قوام هذه اللحظة . ولو كان التطور فيما بين اللحظات المختلفة ينطوى على استبعاد كل منها للأخرى ، لكان من العسير تحقيق عملية موحدة بالنسبة

Nicola di Autrecourt , Seoto Eriugena , La Storia - grafia filosofica antica. La dialettica in Marx . Sommario di storia della filosofia

إلى اللحظات الكثيرة . أما إذا كانت اللحظة اللاحقة تحتفظ بكل ما كان إيجابياً فى اللحظة السابقة ، وتنفى في الوقت ذاته كل ما كان سلبياً فيها ، فإن هذا يؤدى إلى الاحتفاظ على نحو أكمل بوحدة المسار واتصال التطور . فالسمات الأساسية للديالكتيك والحركة التى يوحى بها هى الكلية ، والتطور ، والنفى والإثبات . وأهمية النظرية الهيجلية فى الديالكتيك تتلخص فى أنها تبدى اهتماماً كبيراً بأربعة مبادئ أساسية يمكن إجمالها على النحو الآتى : مبدأ فهم اللحظات فى كليتها ، وليس فقط هذه اللحظة أو تلك مأخوذة على حدة ، ومبدأ تصور هذه الكلية على أنها نتيجة التطور ، لا على أنها مقررة منذ البداية وكأنها مقدمة مسلم بها ، ومبدأ النظر إلى العلاقة بين مختلف لحظات هذا التطور على النحو الذى يفسر اتجاه كل منها إلى الحلول محل الأخرى ونفيها ، وأخيراً مبدأ بقاء شىء جوهرى فى كل لحظة ، بالرغم من أنها قد نفيت ، فى اللحظة التالية ، وهو المبدأ الذى يضمن أن أية لحظة لن تختفى كلية ، ولا يمكن أن توجد عبثاً . وتترتب على ذلك طريقة فى النظر إلى الأشياء ، لا تقتصر على القول بأن المنظور العقلى الأصيل هو المنظور المتعلق بالواقع فى كليته ، وهو نتيجة لعملية تطورية ، بل تؤكد أيضاً أن للتضاد والتقابل والسلب أهمية كبرى ، حتى فى العملية التطورية ، كما أن ثمة أهمية فائقة للفكرة القائلة إن كل تضاد وسلب يحتفظ بالعناصر الأساسية لما هو مضاد له أو لما يرغب فى سلبه ، ويمضى بهذه العناصر قدما . وتتسم جميع أوجه العملية الديالكتيكية بطابع الضرورة ، إذ أنها ليست نتيجة ملاحظة تجريبية فحسب ، بل إن من المحال أن تكون على أى نحو آخر ، مما يضفى على الحركة كلها طابع العملية العلمية الدقيقة ، بل إن هيجل ينظر إليها على أنها العملية العلميـــة الوحيدة والمطلقة ، التى يعد كل ما يسمى إجراء أو تدبيراً علمياً ، بالقياس إليها ، مجرد أداة تستخدم فى وصف الظواهر وصفاً تجريبياً خارجياً .

* * *

٢ ــ فإذا ما شاء المرء أن يدرس ، ولو بطريقة شديدة الإيجاز ، الأصل

التاريخى لظهور نظرية الديالكتيك ، لأمكنه أن يهتدى إلى ثلاثة مصادر رئيسية على الأقل . أصل بيولوجى ، وأصل لا هوتى ميتافيزيقى ، وأصل منطقى استنباطى .
ففيما يتعلق بالأصل البيولوجى ، ينبغى على المرء أن يذكر أوجه الاتصال والارتباط بين الفكر الهيجلى وبين النظريات الأفلاطونية المحدثة وفكرة التطور والنمو عند أصحاب التنوير illuminists . ففى كلتا الحالتين الأخيرتين نجد أن تطور الحياة من الأب إلى الابن ، أو تطور الحياة هذا نفسه منظوراً إليه فى المراحل التى يمر بها فى كل فرد ، يوحى بالمنظور العام للتطور ومساره . ولقد سبق أن وضع أفلوطين ، فى ضوء التحليلات الأفلاطونية ، ثلاثة شروط رئيسية للعملية العامة لاستخلاص الواقع من المبدأ الأول ، هى نفس الشروط التى قام «يا مبليخوس» فيما بعد بترتيبها فى سلم متدرج ثابت ، له ثلاث درجات : ما يظل باقياً ، وما ينشأ ، وعودة ما ينشأ إلى ما نشأ عنه . ويعبر برقلس عن الحركة الثلاثية العامة للكون بالنظرية الآتية : « إن كل موجود ينتج بفضل كماله الخاص وفيض قدرته ، ينتج موجودات لاحقة له ؛ ولكن كل منتج يظل على ما هو عليه ؛ وعلى الرغم من أنه يظل على هذا النحو ، فإن ما يأتى بعده يصدر عنه ؛ وعلى ذلك فإن المولد لا يتغير ولا يطرأ عليه نقصان ، وهو يبعث الكثرة فى ذاته بقدرته على التوليد ، وينتج موجودات لاحقة من ذاته » . وإذن فاللحظة الأولى فى الحركة الديالكتيكية تنطوى على استمرار بقاء المولد ؛ واللحظة الثانية هى عملية « صدور» تتحقق «بفضل تشابه الأشياء مع سوابقها » ؛ والواقع أن « الناتج يظل مستمراً فى المنتج بقدر ما ينطوى على شىء مماثل للمنتج ، على حين أنه يصدر عن المنتج بقدر ما ينطوى على شىء مختلف عن المنتج » . وعلى ذلك فإن الناتج مماثل للمنتج ومختلف عنه فى آن واحد ، أو هو بالأحرى « يستمر ويتحول » فى الآن نفسه . وأخيراً « فكل موجود يصدر أساساً عن شىء ، يعود إلى ما صدر عنه » . ولقد كان أفلاطون قد بحث أساساً فى المسائل المتعلقة بنطاق تصورات معينة وعلاقاتها المتبادلة ، ولكن هذا التفكير ، الذى هو ألصق بطبيعة

المنطق ، يفضى بنا إلى النظرة الأفلاطونية الجديدة التى يسودها عنصر التشبيه بالإنسان . والواقع أن من النماذج التى استخدمت ، أنموذج المولد والمتولد ، وهو أنموذج يؤدى إلى عملية يظل فيها المولد باقياً ، على حين أن المتولد ينتج عنه ، ويكون مماثلا للمولد فى جانب ومختلفاً عنه فى جانب آخر ، وبذلك يقال إنه « يصدر » عنه . وحسبنا أن نقول إن التولد قد استخدم ، فى الأساطير اليونانية المتعلقة بأصل الكون ، أنموذجاً يفسر العالم ، وأنه عندما كان التفكير المسيحى يتخذ شكله المحدد استخدم مبدأ التوليد لتفسير الحياة الباطنة للألوهيــــة . ويرتبط بهذا الأصل البيولوجى ، التصور الدائرى للعملية process ، الكامن فى الفكر الأفلاطونى المحدث ، بل إن برقلس ينظر إلى عودة كل موجود إلى ماصـــدر عنه على أنها هى الماهية الباطنة للعملية : « فكل موجود يريد الخير ، وهذا مايتحقق عن طريق علته الأقرب ، بل إن الطريقة التى يحقق بها كل كائن وجوده ، هى ذاتها التى يحقق بها الخير » . وعلى ذلك فإن المولد ، بوصفه علة المتولد ، هو أيضا أنموذج حركته ، والنقطة التى تتجه إليها رغبته ، والموضع الذى يتحقق فيه تحوله . وعلى هذا النحو « تسير الموجودات جميعا فى دائرة من علة إلى علة » ، وتتجه كل المتولدات إلى تحقيق الكمال الماثل فى الأنموذج الذى ولدها . وليس من شك فى أن تطبيق الأنموذج البيولوجى على مجال اللاهوت قد أضفى عليه هيبة كبيرة ، وأسهم فى محو أصله الذى يرجع إلى عنصر التشبيه بالإنسان . وقد استخدمت ثقافة أصحاب التنوير أنموذج تطور حياة الفرد ، مع إدراك أوضح لحدوده . فقد عمد أصحاب التنوير ، كما فى حالة كوندياك ، إلى مزج أنموذج التطور البيولوجى بعملية الحساب الرياضى التى تسفر عن تحصيل حاصل ، وبذلك أضفوا على الأول مكانة معرفية أعلى ، وعلى الثانى كيانا عينيا أوضح . ومع ذلك فإن الأصل الذى يرتد إليه الأنموذج البيولوجى هو تلك الأهمية العظمى التى يعزوها الإنسان إلى التولد وإلى مايسفر عنه التولد من إقامة علاقات سلب واستمرار بين الأب والابن، فالابن من جهة ينحى الأب جانبا ويحل محله فى تعاقب الحياة ، ولكن الابن من جهة أخرى استمرار للأب ، وهو يحتفظ بطابعه وصفاته الوراثية .

على أن الأصل اللاهوتى الميتافيزيقى كان هو الذى شجع الفكر الفلسفى على التوسع فى تطبيق الأنموذج البيولوجى إلى أقصى مدى ممكن . ذلك لأن استخدام الأنموذج البيولوجى لتفسير حياة الألوهية ذاتها قد أضفى عليه ، كما لاحظنا من قبل ، قيمة شاملة مطلقة . ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل إنه حتى فى الحالة التى لم يلجأ فيها التفكير الفلسفى إلى منظور لاهوتى لتفسير الواقع ، كما هى الحال عند هيجل ، فإنه لم يتردد فى الاحتفاظ بالأنموذج الأصلى فى وظيفته الميتافيزيقية . وإنا لنعرف جميعا كيف استخدم هيجل مفهوم « العملية Process » فى ترتيب عالم التصورات وكذلك فى تحديد معالم نظرته التطورية الموحدة إلى التاريخ فى جميع مظاهره ، ولا سيما اللحظات الأساسية فى حياة الروح المطلقة : وهى الفن ، والدين والفلسفة . بل إنه ينظر إلى حياة الروح هذه نفسها ، ويفسرها ، على مستويات مختلفة ، فى ضوء المعيار التوليدى التطورى ذاته .

والحق أنه ليس ثمة مجال من مجالات الواقع أو الحضارة لم يستخدم فيه هيجل مفهوم العملية أو أنموذجها . ولكن هذا لا يعنى أنه يعرض هذا الأنموذج ، على مختلف المستويات ، من خلال نفس الخصائص . فمن الملاحظ مثلا أن العملية ، فى مجال الواقع الطبيعى ، أقل شفافية منها فى معناها المنطقى ؛ غير أن نفس بناء العملية يسرى بطريقة متماثلة على أى شكل من أشكال الواقع ، منذ أولى بوادر المنطق حتى أرفع مظاهر الروح ، وهو التفكير الفلسفى . ولعل أفضل حالة يمكننا فيها ملاحظة الأهمية الميتافيزيقية لبناء العملية هى طريقة استخدام هيجل لها من أجل ترتيب عالم الواقع وتفسيره (سواء أكان هذا العالم طبيعيا أم تاريخيا) . صحيح أن هناك قدراً ثانويا من هذه الوقائع لا يسرى عليه أى نوع من التصنيف الديالكتيكى ، وهو الذى يمثل مجال العرضية الذى لا يستطيع مذهب هيجل أبداً أن يتخلص منه تخلصاً تاما ، والذى يُترك للتجريبية المحضة . ولكن الوقائع الهامة ، فى مجموعها ، تدخل فى نطاق الحركة الديالكتيكية ، بل إنها لا تكون هامة إلا لأنها تدخل فى هـذا النطاق . وعلى النحو يزول عنها طابعها التجريبى ، وتغدو أشبه بحلقات فى بناء

ضرورى ، ويمكن تفسيرها بكل ما تتسم به من رحابة واتساع . ويكون لتعاقب الوقائع الطبيعية المترتب على ذلك تركيب مماثل لتركيب فعل الخلق الإلهى الصادر عن وعى كامل ؛ كما أن الوقائع التاريخية ترتب وكأنها خاضعة لتنظيم صادر عن أمر إلهى مباشر ، ولتوجيه هذه الألوهية ذاتها . وبهذا المعنى يمكن القول إن فلسفة هيجل تحتفظ بطابع لا هوتى ، على الرغم من أن « العقل الهيجلى » ينكر أى شكل من أشكال العلو الدينى . فمن الواجب ألا نشبه هذا العقل الهيجلى بعقل أى إنسان مجرد ، والأفضل تشبيه شموله وقدرته على تطوير الواقع الكلى ، بالعقل الإلهى . ولكى نقتنع بأن هيجل ظل محتفظا بالأنموذج البيولوجى الأصلى فى قرار تفكيره حين استخدم صيغته الميتافيزيقية الموسعة ، فحسبنا أن نلاحظ الطريقة التى يصف بها حركة « الفكرة » منذ اللحظة التى تكون فيها الفكرة منطوية على نفسها ، حتى تلك التى تولد فيها ، وأخيراً تلك التى تحقق فيها وجودها المستقل . فلكى يوضح معنى هذه الحركة فى منظورها العام ، نراه يستخدم نفس حركة اللاهوت التى استخدمها الفكر المسيحى ، حيث تقنن علاقات الأبوة والذرية ، بالإضافة إلى استخدامه لنفس العلاقة التى تربط الأب والابن . وفضلا عن ذلك فمن المعروف أن الأبوة ، منظوراً إليها فى أبعادها الإنسانية ، بل البيولوجية ، تكتسب عند هيجل مكانة أرفع عندما تكشف عن روح موضوعية وتندمج فى سياق الحياة الاجتماعية .

بل إن التوازى بين الطريقة التى طور بها مذهب أرسطو الأنموذج البيولوجى الغائى ، والمعنى الذى اتخذه هذه الأنموذج فى فلسفة الهيجلية ، يمكن أن يساعد فى فهم السبب فى إصرار هيجل على التمسك بهذا الأنموذج التفسيرى ، وعلى توسيعه إياه بإضافته بعداً ميتافيزيقيا إليه . فمن المعروف أن أرسطو تصور أنه يستطيع تقديم تفسير كاف لظواهر الحياة بردها إلى فعل غاية كامنة تمارس فاعليتها على المادة ، وتعمل على تطويرها ، وعلى ترتيب لحظاتها المختلفة ترتيبا سليما . ونتيجة لهذه الغاية أو الطاقة الباطنة ، لا يمكن أن تكون أية لحظة واحدة فى التطور نهائية . وفى الوقت ذاته تتيح هذه الغاية لكل لحظة أن تحل محل اللحظة السابقة

وتحتفظ بما تم إنجازه من قبل ، بحيث يظل التطور فى زيادة مستمرة حتى يبلغ الـكمال النهائى . وتعود هذه العملية بطريقة دورية لإنجاز ذلك الفعل الذى يرجع إليه أصل التطور الموجود بالقوة فى الحياة الجديدة . وقد استخدم أرسطو فـكرة القوة هذه ، من حيث هى القدرة على تطوير فعل معين فى صورة عملية مستمرة ، فى تفسير ظاهرة تولد الفرد ونموه التالى . كذلك أكثر هيجل من استخدام هذه النظرية ، كما فعل بالنسبة إلى أنموذج التعاقب البيولوجى فى أبسط صوره ، وبالنسبة إلى العلاقة البسيطة بين الأب والابن . وفضلا عن ذلك فإن النظرية الأرسطية أتاحت له أن يضيف إلى نظرته السمات الدورية للتطور ، وأن يؤكد بالتالى أن غاية التطور ، التى هى أيضا أهم عناصره ، موجودة منذ البداية الأولى . وهكذا امتزج أنموذج بسيط ساذج بالأنموذج النظري الدقيق ، فى منهج فـكرى واحد . ومع ذلك فإن أرسطو لم يطبق أنموذجه البيولوجى الغائى على نفس النطاق التفسيرى الواسع الذى طبقه عليه هيجل . فعلى الرغم من أن أرسطو قد استخدم هذا الأنموذج بالفعل بوصفه المبدأ التفسيرى للطبيعة كـكل ، فإنه لم يطبقه على مجالات متعددة عظيمة الأهمية ، من بينها مجال المنطق . وحتى بالنسبة إلى مجال الواقع الطبيعى ذاته ، كانت رغبته تتجه إلى التزام تنوع الظواهر وتعقدها بقدر الإمكان . أما هيجل فقد التجأ إلى الأصل اللاهوتى الميتافيزيقى على نحو أوضح ، بقدر ما طبق الأنموذج البيولوجى للتولد على جميع مجالات الواقع ، الطبيعى منه والروحى ، بلا استثناء .

أما عن تأثير الأصل المنطقى الاستنباطى فى نظرية الديالـكتيك الهيجلية ، فمن الواجب أن نذكر أن هيجل ذاته قد ميز على نحو قاطع بين المنطق الصورى المستمد من أرسطو والمنطق العينى الذى كان يعتزم اتباعه . وليس من شك فى أن هيجل قد وحّد تماما بين الضرورة وبين نمو الواقع العينى ؛ وبعبارة أخرى فإن الواقع نفسه ، فى تطوره الفعلى ، هو الذى يتحرك وفقا لإيقاع المقدمات والنتائج ، بحيث إنه إذا وضعت مقدمة معينة ، لم يكن هناك مفر من أن تلزم عنها النتيجة . فالضرورة الحقة لا تتمثل فى أى تسلسل مجرد ، وإنما تتمثل فى نفس بناء

العملية التى تتحكم فى تطور الأشياء جميعاً . ومع ذلك فمن الممكن الحديث عن أصل منطق استنباطى للنظرية الهجلية ، إذ أن هيجل قد استمد فكرته عن الضرورة من الاستنباط المنطقى واللزوم الاستنباطى . صحيح أن هذا ليس الأصل الوحيد لمفهوم الضرورة عنده ، فمن الجائز أنه استمد وظيفة الضرورة من نفس الأصل الذى يعزى ، فى الفكر اللاهوتى الميتافيزيقى ، إلى مبدأ إلهى تطغى إرادته على استقلال الموجودات جميعاً . ولكن أقرب أشكال الضرورة إلى الطابع البشرى ، أعنى ذلك الشكل الذى يتخذ أقل مظهر ميتافيزيقى ممكن ، هو دون شك الشكل الاستنباطى المنطقى . وقد كان السبب الرئيسى الذى جعل هيجل يقلل من قدرها هو أنه كان يعدها مجرد ارتباط لفظي ، ولأنه كان يعتقد أن طاقة عملية الارتباط الاستنباطى تتحول مباشرة إلى العملية الواقعية ، ومن ثم فإن من المحال أن نعزو أهمية قصوى إلى الارتباط الشكلى البحت ، لأن لدينا فى بناء الواقع ذاته مثلا للارتباط الحقيقى والضرورى معاً .

ومع ذلك فإن انفصال هذا الارتباط الشكلى المحض من باطن الواقع يرجع ، جزئيا على الأقل، إلى فهم لطبيعة هذا الارتباط الشكلى. وفضلا عن ذلك فإن معنى السلب الذى يؤدى إلى الاستعاضة عما تم سلبه ، وكذلك معنى العناصر الإيجابية فى عملية السلب ، ينبغي أن يردّ ، جزئياً على الأقل ، إلي نفس هذا الأصل المنطقى الاستنباطى من حيث إن الوظيفة المنطقية للسلب لابد أن تشير إلى شىء لديه عناصره الإيجابية الخاصة ، على نحو مستقل عن السلب.

ومن ذلك يمكننا أن نستنتج أن الديالكتيك الهيجلى ينطوى ، من وجهة نظر تكوينه التاريخى ، على استخدام لأنموذج من نوع بيولوجى توليدى ، مستمد فى جانب منه من الملاحظة الشائعة، وفى جانب آخر من الاستدلال النظرى، مع إضافة منظور ميتافيزيقى يرتفع بدوره إلى مرتبة معيار تفسيرى للواقع كله ، ومع إثرائه بضرورة العملية المنطقية الاستنباطية وقد أصبحت عينية مادية .

* * *

٣ — هـــذا المزيج يتعارض تعارضا قاطعاً مع المعايير المنطقية والمعرفية

التى صيغت فى حضارتنا الحديثة ، ويبدو أن تطور الفكر الفلسفى يتحول فى اتجاه هـــذه المعايير الأخـيرة حتى بعد تأكيدات المذهب الهيجلى . وليس معنى ذلك أن الفكر المنطقى والمعرفى قد ظهر فى العصر الحديث وحده ،ولكن هذاالعصر هو الذى حدد بوضوح معالم التمييز الأساسى بين نوعين من العمليات المعرفية ، وبين نوعى الحقيقة المناظرين لهما ، وهو الذى وضع تفاصيل هذا التمييز بدقة ، ومهد له على مر السنين . وقد عرض هيوم التمييز بصورة ناصعة الوضوح إذ قال :

إن جميع موضوعات العقل البشرى ، أو موضوعات بحث الإنسان ، يمكن تقسيمها بالطبيعة إلى نوعين ، هما علاقات الأفكار ، والأمور الواقعية . فإلى النوع الأول تنتمى علوم الهندسة والجبر والحساب ، أى بالاختصار ، كل تأكيد يقينى بطريقة حدسية أو برهانية . فالقول إن المربع المقام على وتر المثلث القائم الزاوية مساو لمجموع مربعى الضلعين الآخرين ، هو قضية تعبر عن علاقة بين هذه الأشكال . . . . أما الأمور الواقعة ، وهى النوع الثانى من موضوعات العقل البشرى ، فلا يتم الاستيقان منها على هذا النحو ذاته ، كما أن ما لدينا من دليل على صدقها ، مهما كانت قوته ، ليس من نوع مشابه لدليل صدق الموضوعات السابقة . فكل أمر من الأمور الواقعة يظل عكسه ممكنا ، لأنه لا يمكن أن ينطوى على تناقض ، ولأن الذهن يستطيع أن يتصوره بنفس السهولة والوضوح ، وكأنه مطابق للواقع بنفس المقدار . فالقول إن الشمس لن تشرق غداً ليس قضية أقل معقولية من القول إنها ستشرق ، ولا ينطوى على تناقض أكثر مما تنطوى عليه . وعلى ذلك فإن من العبث أن نحاول إثبات بطلان هذا القول . ولو كان باطلا على نحو برهانى ، لكان ينطوى على تناقض ، ولما استطاع الذهن تصوره على الإطلاق .

(مبحث فى الفهم البشرى ، ٤) .

ففى رأى هيوم إذن أن هناك فارقا واضحا كل الوضـــوح بين سير معرفتنا

« عن طريق عملية فكرية بحتة » ، دون إشارة إلى أى شىء موجود ، وبين إشارة هذه المعرفة إلى « الأمر الواقع » ، أى إلى شىء موجود . ويكتفى هيوم بالإشارة إلى أننا ، فى الحالة الأولى ، تكون لدينا قضايا تتضمن مواجهة بين أفكار تدرك العلاقة بينها بصورة مباشرة أو غير مباشرة ؛ ولكن يلاحظ فى كلتا الحالتين أنه بمجرد تصور الفكرة الأولى ، فإننا نعجز عن أن نتصور بوضوح عكس الثانية ، التى هي جزء من الأولى ؛ وهذا العجز هو الذى يثبت أن الفكرة الثانية متحددة على نحو ضرورى ، سواء أكان الأمر متعلقا « بالبداهة أو الوضوح » كما يحدث حين تدرك العلاقة مباشرة ، أم متعلقا « ببرهان » ، كما يحدث حين تدرك العلاقة بطريقة غير مباشرة . ولا يقدم هيوم مزيدا من التفسير لطبيعة إمكان أو استحالة فهمنا لعكس فكرة ما ، ولكنه يرى أنهما سمتان مميزتان لنوعين مختلفين من الاستدلال ، أولهما وحده هو الذى يمكن أن يسمى برهانيا (من حيث أنه يقوم على استحالة تصور عكسه) ، على حين أن الثانى ينبغى أن يسمى احتماليا (من حيث أنه مبنى على إمكان تصور عكسه) . ويترتب على ذلك أن البرهان وإدراك البداهة بالحدس لا يكونان ممكنين إلا فى حالة الأفكار الذهنية ، على حين أن معرفة الواقع لا يمكن أن تكون خاضعة لنفس النوع من الأحكام والضرورة . فالبرهان المحكم لا يكون ممكناً إلا فى حالة الرياضيات ، أما فى جميع العلوم الطبيعية الأخرى ، كما هى الحال فى علم السلوك البشرى ، فمن المستحيل أن نبلغ إلا قدراً من الاحتمال يتفاوت فى درجته . ويحمل هيوم بوجه خاص على كل محاولة لتطبيق مناهج البرهان المنتمية إلى العلوم الرياضية على مجال الأمور الواقعة ، فيقول :

يبدو لى أن الموضوعات الوحيدة للعلم المجرد أو البرهان هى الكم والعدد ، وأن كل محاولات تطبيق هذا النوع الكامل من المعرفة فيما يتجاوز هذه الحدود ، ليست إلا سفسطة ووهما . (مبحث فى الفهم البشرى ؟ ١٢) .

ففى مجال الرياضة وحدها تستطيع عملية الاستنباط أن تجعلنا نهتدى إلى براهين بالمعنى الصحيح ؛ أما عندما تطبق هذه العملية على الأمور الواقعة ، فإن أقصى

ما يمكنها أن تفعله هو أن تساعدنا على صياغة تعريفات ، ولـكنها لاتساعد أبداً على كشف الحقائق . ويؤكد هيوم حجته تأكيداً حاسما فيقول :

إن كل الأبحاث الأخرى للناس تتعلق بالأمر الواقع والوجود وحده ، ومن الواضح أن هذه أمور يستحيل البرهنة عليها . فـكل ما هو موجود يمكن ألا يوجد . ولا يمكن أن ينطوى إنـكار الأمر الواقع على تناقض . وعـــدم وجود أى كائن ، دون استثناء ، هو فـكرة لاتقل وضوحا وتميزا عن وجوده . والقضية التى تؤكد أنه ليس موجوداً ، مهما كان بطلانها ، ليست بأقل معقولية وقابلية للتصور من تلك التى تؤكد وجوده . أما العلوم ، بمعناها الصحيح ، فالأمر فيها يختلف . إذ أن كل قضية غير صادقة فيها تكون قضية مختلطة غير معقولة . . . وعلى ذلك فإن وجود أى كائن لا يمكن إثباته بحجج مستمدة من سببه أو نتيجته ، بل إن هذه الحجج مبنية تماما على التجربة . (مبحث فى الفهم البشرى، ١٢) .

فى ضوء هذا التحليل للمعرفة البشرية ، يظهر الديالـكتيك الهيجلى فى صورة خليط غير مقبول ، ينشد تحقيق فهم ضرورى للواقع العينى ، على حين أن هذا ، فى رأى هيوم ، أشبه « بالدائرة المربعة » . ويزداد هذا صدقا إذا ما تذكر المرء أن الأنموذج البيولوجى التطورى ، الذى ترتكز عليه صياغة الديالـكتيك ، هو ذاته أنموذج واقعى، أراد هيجل أن يضفى عليه قيما ميتاميزيقية وضرورية فى آن واحد . صحيح أن هيجل تصور أن من الممكن التغلب على كل صعوبة من النوع الذى نبه إليه هيوم ، حين عزا التمييز بين المعرفة الاستنباطية والبرهانية من جهة ، والمعرفة الواقعية من جهة أخرى ، إلى مجال البحث العلمى فى المتناهى فحسب ، على حين أنه كان يؤمن بأن للفلسفة الحق فى ادعاء القدرة على بلوغ نوع أسمى من المعرفة ، قادر على تحقيق ذلك التركيب القبلى الذى حاول كانت أن يضمنه لها . ومع ذلك فقد كان هدف هيوم هو أن يقصر المعرفة الفلسفية بدورها على حدود نوعى المعرفة اللذين أشار إليهما . وقد أخذ الاستدلال الفلسفى على عاتقه ، فى الآونة الأخيرة ،

هذه المهمة ذاتها ، مستهدفا فى ذلك أن يحتفظ لنفسه بطابع معرفى دقيق ، وبالتالى أن يقوم باختبار نقدى دقيق لأية عملية فكرية لا تؤلف عنصرا إيجابيا فى بناء العلم. ولو تأملنا أحدث التطورات فى التحليل المعرفى ، لوجدنا فيها تأييدا قويا لنظرية هيوم .

* * *

٤ — إن التمييز بين العلوم التجريبية والعلوم التجريدية، أو بين العلوم الواقعية والعلوم الشكلية كما يسميها البعض ، هو أمر شائع فى نظرية المعرفة الراهنة . فالأولى تتألف من قضايا تركيبية ، أى من قضايا ترتبط بين وقائع متباينة ، وتستخدم عمليات تجريبية . وهذه القضايا لا يمكنها أن تثبت نتائجها دون إشارة إلى التجربة. أما العلوم الشكلية أو التجريدية فهى ، على العكس من ذلك ، تتألف من قضايا تحليلية ، أى من قضايا تصدق ، كما يقول كارناب ، فى كل العوالم الممكنة ، ويمكن تحقيقها على أساس الشكل أو المعنى وحده ، وعلى نحو مستقل تماما عن دراسة الوقائع . والعمليات الوحيدة التى تستخدمها هذه العلوم هى المصادرة والاستنباط ، وهى تتوصل إلى نتائجها دون استعانة بالتجربة ، فهى علوم « مبنية أساسا على مواضعات ذات طابع لغوى تصورى ، وليس مطلوبا منها ، من حيث المبدأ ، أن تكون مطابقة تماما لمجالات معينة للظواهر التجريبية » . (ألبرتو باسكوينيلى : المبادئ الجديدة لبحث المعرفة : Alberto Pasquinelli . Nuovi principii di epistemologia, Milan, 1964, p. 60 ولهذا السبب ذاته لم يكن فى استطاعتها أن تقدم إلينا معرفة عينية بالحوادث الفيزيائية أو البيولوجية أو النفسية أو التاريخية أو الاجتماعية ، فى ارتباطاتها وتبريراتها . وأقصى ما يمكن أن تستخدم فيه العلوم الشكلية هو أن تقدم معرفة عن « الإمكانيات المثالية » ، فضلا عن ارتباطاتها ونتائجها . وفى وسعنا أن نقول عن هذه الإمكانات ما قاله أينشتين حين وصف قوانين الرياضة بأنها «بقدر ما تشير إلى الواقع ، لا تنطوى على يقين ، وبقدر ما تكون يقينية ، لا تشير إلى الواقع » . ولا جدال فى أن هناك نوعا

من الارتباط بين العلم التجريدى والعلم الواقعى ، يتمثل أساساً فى أن العلم التجريدى أو الشكلى يمكن أن يفيد بوصفه « إيضاحاً للشروط العامة المعرفة العينية » ، بقدر ما يكون «عالم الإمكان منطوياً أيضاً على عالم الواقع» . كذلك تفيد هذه العلوم لأنها تستخدم بوصفها « أدوات للتنظيم ، والضبط ، والتبرير ، يمكن تطبيقها فى مجال البحث التجريبى من أجل إثبات المعرفة المراد الوصول إليها » : (أ . باسكوينيلى ، المرجع المذكور ، ص ٦١) . غير أن الاستخدام الممكن للاستدلال داخل مجال العلوم الواقعية أو التجريبية ، برغم أن هناك علوما شكلية أو تجريدية مناظرة تعمل على ضبطه ، لا يمكن أن يقدم أى تبرير للمضمون الواقعى الخاص لهذا الاستدلال ذاته . وهكذا فإن الفارق الأساسى بين مجموعتى العلم وعملياتهما المناظرة يظل على ماهو عليه . وهذا يؤدى إلى استبعاد إمكان للعرفة القبلية التركيبية ، أى المعرفة ذات المضمون الواقعى ، التى تتسم فى الوقت ذاته بطابع الضرورة المميز للعمليات الاستنباطية . فقد أخذ المفكرون يزدادون بالتدريج يقينا بأن العلوم الشكلية أو الواقعية ، بالرغم من دورها الهام فى مجال المعرفة ، « لاتقوم إلا بدور مساعد محدود داخل النطاق العام للنشاط المعرفى » ، كما أخذوا يوقنون بأنها لاتستطيع أبدا أن تغطى مجال العلوم التجريبية على نحو مباشر تام . فالتباين الذى أشار إليه هيوم مازال قائما دون تغيير ، وهو يثير صعوبات أساسية بالنسبة إلى الديالكتيك الهيجلى ، وإلى الديالكتيك عامة . وقد حقق البحث المعرفى فى العلوم التجريدية والواقعية معا تقدما هائلا بالقياس إلى المستوى الذي بلغه تحليل هيوم ، وتم فحص العلوم المنطقية والعلوم الاستقرائية على نحو أدق ، وتطور البحث فى كل منهما فى اتجهات تتسم بالحيوية الهائلة والقدرة الكبيرة على النمو والتقدم .

ففي البحوث المتعلقة بالمعرفة التجريدية الشكلية ، وُسع نطاق العلم الشكلى بحيث أصبح يشتمل على المنطق فضلا عن الرياضة ، وفى هذا الاتجاه توصل الباحثون إلى النتيجة القائلة إن أساسيات الرياضة يمكن أن تردّ إلى المنطق . وأصبح للمنطق مرة أخرى تلك الأهمية التى كانت له فى وقت أرسطو وليبنتس ، كما

تأكدت ضرورة التمييز بين المنطق والبحث المعرفى ، وهو التمييز الذى كان هيوم ذاته قد توصل إليه . ولـكن المنطق والرياضة معا أخذا فى الوقت ذاته يفقدان سمات المباحث القادرة على التعبير عن أعمق تركيب للواقع . وهكذا تزعزعت بالتدريج أركان الارتباط والتوازى بين أبنية العالم الواقعى وأبنية العلم الشكلى ، ثم انهارت بعد ذلك تماما . ولقد كان الاعتقاد بإمكان التوصل إلى تركيب العالم بمساعدة المنطق والرياضة متوقفا على هذا الارتباط ذاته ، لأن وقائع العالم يمكنها ، فى هذه الحالة ، أن تـكون موضوعاً لبرهان ضرورى دقيق . وهذا ما كان ديكارت مقتنعا به تمام الاقتناع . وعلى الرغم من أن ليبنتس أكد بوضوح استقلال المنطق ، فقد نظر إليه على أنه قادر ، من خلال وسائط مختلفة ، على التعبير عن نظام الـكون . أما هيوم فلم يكن مقتنعا إلا بأن الطابع الضرورى اللامتناقض للمعرفة الرياضية مرتبط بعدم قدرتنا على تصور عكس ما تؤكده قضاياها . أما اليوم فهناك تأكيد متزايد لصفة الاعتماد على التركيب الذهنى ، فى العلم الشكلى ، أو لاستقلاله التام عن أى اعتبار واقعى . فالخبراء الذين يجعلون المنطق والرياضة دورا محدودا هو كونها بناءات ذهنية أولية ، لايعدون هذين العلمين قادرين على تقديم معرفة واقعية أوعينية على الإطلاق . وهكذا أشار رسل إلى أنه لا يكفى « تعريف القضايا المنطقية بأنها القضايا المستمدة من قوانين التناقض » ، فى الوقت الذى نجد فيه أن قانون تحصيل الحاصل هو أهم سمة مميزة لها . ولـكن من الواضح مع ذلك أن التفـكير الحديث لم يتخلص تماما من كل بقايا النزعة الأفلاطونية الـكامنة فى البحث المنطقى ، وإن كانت قد أنجزت خطوات هائلة بفضل تلك النظرية اللغوية التحليلية التى تفسر المنطق ، على حد تعبير المدرسيين ، بأنه « الدراسة المنظمة لتراكيب القضايا وللشروط العامة لصحة الاستدلال ، عن طريق عملية تدرس الأقوال بمعزل تماما عن مضمونها وموضوعها ، ولا تتناول إلا شكلها » . ولـكن ينبغى أن نشير مع ذلك إلى أن تلك الآراء التى لا تزال حتى يومنا هذا ترسى المنطق على أسس واقعية ، لا على أسس تحليلية لغوية ، تنظر إلى التراكيب المنطقية على أنها سلسلة من البناءات الفعلية ،

وفى هذه الحالة بدورها تتأكد مرة أخرى الاستحالة المطلقة للوصول إلى معرفة شكلية استنباطية لعالم الواقع . ومع ذلك فربما اعترض البعض قائلا إنه فى كل مرة تستخدم فيها قوالب مبنية على تحصيل الحاصل ، من أجل إرساء الأسس المشكلية لمجال شامل من مجالات المناقشة ، ولتحديد نطاق البناءات المناظرة ، ينبغى أن تفترض مقدما ، على نحو ما ، حقائق من نوع منطقى ، تضفى على هذه البناءات طابع الضرورة . غير أن التسليم بحقائق لفظية لا يمكن أن يكون له طابع الضرورة ؛ وما هو إلا إجراء اصطلاحى ، يمكن القول إن الدافع إليه هو نفس الحرية التى تتيح لنا أن نسلم ببديهيات أو نفترضها مقدما . وفضلا عن ذلك فإن طابع تحصيل الحاصل الذى تتسم به القضية أو التعريف الذى تفترض فيه الواقعة مقدما ، يحول هذه الواقعة إلى بناء تجريدى يمكن استخدامه نقطة بداية لنسق شكلى . لكل هذه الأسباب لم تكن الأهمية التى نضفيها على الواقعة أكثر من مجرد أهمية فعلية أو واقعية ، وهى توحى فقط ببناء مجرد ، غير أن هذا البناء المجرد لا يرجع « أساسه » إلى الواقعة ، كما أن الواقعة لا تكتسب من البناء المجرد طابع الضرورة المحتومة . فالضرورة لا تتدخل فى باطن القالب المبنى على تحصيل الحاصل ، وإنما فى كل النتائج التى يمكن أن تستمد منه ، وهى بلاشك مبنية على اللزوم والاستنباط ، أو إن شئت فقل إن الضرورة تتدخل فى باطن القالب المبنى على تحصيل الحاصل عن طريق تحصيل الحاصل ، وهى لاتعدو أن تكون تلك الضرورة التى نشعر بها حين نجد أننا ، بعد أن نسلم بفكرة ما ، عاجزون عن رفضها دون أن نناقض أنفسنا .

ولا جدال فى أن آخر الأبحاث فى الاستقراء والمعرفة العلمية الواقعية قد أدت إلى تعديل جوانب معينة فى نظرية هيوم الموازية لها ، ولكنها تؤيد على نحو قاطع فكرة وجود اختلاف أساسى بين الاستنباط والاستقراء ، والطابع غير الاستنباطى المميز للعلم الواقعى التجريبى . وأول ما تؤكده هو أن الاستنباط ليس النوع الوحيد من المعرفة العلمية :

إن الاستدلال الاستنباطى ليس النوع الوحيد من الاستدلال ، بل وليس أكثر الأنواع شيوعا . . . فضابط الباحث والمؤرخ ، حين يستخلصان نتائج من مقدماتهما ، وشواهدهما ، كثيرا ما يصلان إلى نتائج لاتلزم عن تلك المقدمات . وفى كثير من الأحيان لا يكون ثمة تناقض ذاتى فى قبول هذه المقدمات ، ورفض نتائج هذه الحجج . ولكن كون حجة المؤرخ أو ضابط الباحث غير سليمة بالمقاييس الاستنباطية ، لا يترتب عليه مطلقا كونها غير صحيحة بأى معنى . فقد تكون تلك حجة لا تصلح لها المقاييس الاستنباطية ، وربما لم تكن قد ادعت أنها سليمة استنباطيا . إن المقاييس الاستنباطية ليست المقاييس الوحيدة للحجج السليمة، ما دام الاستدلال الاستنباطى ليس النوع الوحيد من الاستدلال . (ب . ف . ستروسن : مدخل إلى النظرية المنطقية (P.F. Strawrson : Intr. to Logical Theory. Methuem. Londo. 1952. ch IX, I,I)

ومع ذلك فإن الباحثين يعترفون بصحة هذا النوع الخاص من الاستدلال ، الذى ينتقل من تأكيد غير ضرورى ، ويربطه بتأكيد آخر مثله ، على الرغم من أن الأول لا يلزم عنه الثانى (بالمعنى المنطقى الدقيق) . فحتى لو لم يوصف هذا الاستدلال بأنه صحيح استنباطيا ، فمن الممكن أن يسمى « صائبا ، أو سليما ، أو معقولا » ، وإذا كنا نؤكد علاقة لزوم فى الاستدلال الاستنباطى فإن الاستدلال الاستقرائى ينطوى على براهين تدعم النتيجة . وقد عبر «ستروسن» عن الفارق بين الاستنباط والاستقراء بقوله :

إن نتيجة الاستدلال الاستنباطى إما أنها تلزم عن مقدماته ، وإما أنها لاتلزم . فلا يمكن أن تلزم عنه بدرجة أعظم أو أقل ، ولا يمكن أن تكون هناك درجات اللزوم. ولكن يمكن أن تكون هناك، بل هناك بالفعل،درجات للتأييد snddort ، فمن الممكن أن تكون ، بل هناك بالفعل ، شواهد أقوى أو أضعف على النتائج الاستقرائية . (المرجع المذكور من قبل ، الفصل التاسع . ١ — ٢) .

والواقع أن التمييز بين الاستنباط والاستقراء هو من الوضع والدقة بحيث

أن الدراسات الحديثة تهتم اهتماماً أساسيا بتأكيد الخطأ الناجم عن الاعتقاد بأن الاستقراء والاستنباط يتنافسان فى مجال واحد . فهذه الدراسات تنكر بشدة أى امتياز خاص للاستنباط ، وتكافح الميل اللاشعورى إلى النظر إلى الاستقراء من خلال الاستنباط ، وإخضاعه له . ولقد كان « ستروسن » هو الذى أكد أكثر من كل من عداه من الباحثين ، أن سلسلة درجات الإثبات التى يمكن أن تتحقق فى الاستقراء ، ينبغى ألا تعد ناقصة بالقياس إلى الكمال الذى يحققه اللزوم الاستنباطى . بل إن من الواجب أن يكون تقدير الاستقراء مبنيا على الشواهد المؤيدة التى يستطيع التوصل إليها . وهذا يعنى ، أساسا ، أن مسألة تبرير الاستقراء ينبغى ألا تقتضى ، ولو بطريقة ضمنية ، وجوب البرهنة على أن الاستقراء هو فى واقع الأمر نوع من الاستنباط . ومع ذلك فإن هذا الدفاع الحار عن استقلال العملية الاستقرائية يقترن ببحث آخر فى حدوده التى لا يستطيع أن يتعداها ، وفى طريقة تعيين هذه الحدود . وعلى هذا الأساس نظر إلى الاستقراء على أنه نوع من الاستدلال مهمته تحديد درجة الدعم التى تكتسبها قضية معينة من عناصر الإثبات المتوافرة . ومن الممكن التعبير عن هذه الدرجة بقيم عددية ، أو على الأصح فإن درجة الدعم ، أو ضمان الحقيقة ، التى تكتسبها التأكيدات الاحتمالية على أساس عناصر إثبات معينة ، تمثل بالقيمة العددية للاحتمالات التى يمكن تحديدها بواسطة هذه العناصر . وعلى ذلك فإن جميع القوانين التى تثبت استقرائيا أن لها قيمة إحصائية ، يمكن فى كل مرة تحديدها بصورة عددية . وهذا يعنى أيضاً أن القوانين التى توضع استقرائيا تتعلق دائما بعدد متناه من الحالات ، ولا يمكن أن تشير إلى مجموع كلى يستحيل أن يكون من المعطيات الإحصائية .

* * *

٥ — فإذا عدنا إلى الديالكتيك ، لم يكن من العسير أن ندرك أن الصعوبات المتضمنة فى هذا المذهب يمكن مواجهتها من وجهة نظر المنطق ونظرية المعرفة المعاصرين . فمن الممكن ، من وجهة نظر الاستقراء والعلوم التجريبية ، أن تكون

هناك أهمية لجوانب النظرية الديالكتيكية التى تربطها — برغم كل شىء — بنسق من الوقائع تكون هذه النظرية تعميما له . ولقد سبق لنا أن أشرنا إلى أصل بيولوجى تطورى لهذه النظرية ، هو الأصل المرتبط بعلاقة الأب بالابن ، وعلاقة الابن بالأب . وفى استطاعة النظرية الديالكتيكية أن تقدم صيغة عامة لمثل هذه الارتباطات الفعلية فيما يتعلق بالتطور البيولوجى للكائن الفردى . ولكن فى هذه الحالة تتجاوز صحة هذه الصيغة الحدود الفعلية التى تشير إليها مباشرة . وتكون مهمتنا بعد ذلك هى أن نبحث فى فائدة النماذج التى تقدمها هذه النظرية ، بالنسبة إلى تطور البحث ، وعلى أى نحو تكون بالفعل مرتبطة بالعملية التى ترغب فى تفسيرها . وفى وسع المرء أيضا أن يقترح التوسع فى تطبيق الأنموذج التوليدى التطورى بحيث يفسر مجالات أخرى للتجربة . ولكن من الواجب ألا يحدث ذلك إلا بعد اتخاذ كل التحوطات اللازمة فى حالات التحويل هذه ، وهى التحوطات التى لابد منها من أجل تحديد درجة التشابه بين الحالة الأصلية والحالة الجديدة التى سنطبق عليها الأنموذج . وأيا كان الحد الذى ينبغى وضعه للنظرية الديالكتيكية من وجهة نظر أسسها الاستقرائية ، من أجل تحديد مجالها التجريبى ، فمن المؤكد أنه لا يمكن أن تكون لها قيمة بوصفها معيارا ميتافيزيقيا لفهم الواقع من حيث هو كل . بل إن الواقع فى كليته ، الذى يهدف القانون الميتافيزيقى (حسب تعريفه) إلى وصفه ، مستبعد من حيث المبدأ من مجال المعرفة الاستقرائية بدرجاتها المختلفة . فحين تكون النظرية الديالكتيكية مبنية على استدلال استقرائى وإحصاءات ، يتعين عليها قطعا أن تتخلى عن طابعها الميتافيزيقى وعن ادعائها أنها تسرى على الواقع بأسره . غير أننا رأينا أن هذه سمة من السمات الأساسية للنظرية الديالكتيكية ، يؤدى التخلى عنها إلى استبعاد دعامة من دعائمها الرئيسية . ومن جهة أخرى فإذا كانت النظرية الديالكتيكية مبنية على استدلال استقرائى ، فإنها لا تستطيع عندئذ أن تحتفظ بطابع الضرورة فيها ، وذلك على الأقل إذا كانت تعنى بالضرورة خاصية علاقة اللزوم الاستنباطية ، أو الطابع اللاهوتى الميتافيزيقى ، مما يجعل المرء عاجزا

عن تصور نوع هذا العنصر الواقعى التجريبى المفترض . وهكذا يمكن القول إن نظرية الديالكتيك الهيجلية ، لو رُدت إلى مجرد قانون استقرائى مبنى على أسس إحصائية ، لفقدت أهم السمات التى استخدمها واضعها ذاته فى بنائها .

لذلك لن تكون النتيجة مختلفة لو بدأنا من وجهة نظر المنطق والعلم الشكلى التجريدى . ففى هذه الحالة نضمن للعملية الاستنباطية ضرورة من النوع المميز للزوم المنطق ، ولكن هذه الضرورة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالطابع التحليلى ، المبنى على تحصيل الحاصل ، الذى تتسم به العملية . على أن النظرية الديالكتيكية لا يمكن أن تترجم إلى تعريف أو قالب مبنى على تحصيل الحاصل ، وذلك نظرا إلى الطابع التركيبى الواضح الذى تتميز به فى كل الأحوال . ويظهر هذا الطابع التركيبى بوضوح بقدر ما تدعى النظرية الديالكتيكية أنها تصدق على الارتباط الحقيقى للأشياء الوقائع ، وترفض مجرد إمكان النظر إليها على أنها صيغة مجردة بحتة ليست لها أهمية واقعة . فنفس هذه الصيغة المجردة للنظرية تشتمل على وحدة شكلية بين لحظات مختلفة متميزة ، وعلى الانتقال من إحداها إلى الأخرى . وإن ضرورة اللزوم لا تفسر وحدة فكرتين مختلفتين ، ولحظتين مختلفتين ، وحقيقتين مختلفتين ، بل إن المرء لابد له ، بالنسبة إلى هذا النوع من الروابط ، أن يلجأ إلى الاستقراء . كذلك لا يمكن الربط بين علاقة السلب والإيجاب ، التى استخدمها هيجل فى النظرية الديالكتيكية ، وبين استعمال السلب والإيجاب فى اللزوم الاستنباطى . بل إن هذين الأخيرين فى واقع الأمر وظيفتان داخليتان لتحصيل الحاصل والاستنباط، على حين أن هيجل قد استخدمهما فعلا فى الارتباطات القائمة بين أفكار ولحظات متميزة متباينة .

إن هناك مدارس معاصرة هامة تؤكد أنها تستطيع إدماج منهج كانت الترنسندنتالى ، أى البحث فى شروط إمكان التجربة ، داخل البحث الفلسفى الخالص ، وهذا يعنى ضمنا أن من المشروع وضع منطق ترنسندنتالى ، لا يجب الخلط بينه وبين المنطق الصورى أو التجريدى . ولكن حتى المنطق الترنسندنتالى

ذاته ، بعد إعادة النظر فيه على هذا النحو ، لا يستطيع أن يتجنب استخدام تلك الحقائق العامة التى يؤكدها المنطق الصورى . وهنا يكمن أهم تعديل طرأ على المنطق الترنسندنتالى الحديث . ففى هذا المنطق يتخذ العنصر القبلى طابع الضرورة ، التى ترجع — جزئيا على الأقل — إلى أصل ميتافيزيقى . وتظهر صحة هذا الرأى بمزيد من الوضوح عندما يبحث المرء فى تلك التطورات التى يُفترض أن المثالية قد ورثتها من كانت ، والتى انتقلت من منطق كانت الترنسندنتالى إلى منطق مطلق للواقع العينى . إن التفكير الفلسفى الراهن لا يمكنه أن يلاحظ كل ما ينطوى عليه التحليل الترنسندنتالى من جوانب تحد من طابعه القبلى ، وبالتالى كل الحدود التى تُفرض على ضرورته . كذلك فإن استخدام القوالب المبنية على تحصيل الحاصل يرتبط بصورة عن منطق ترنسندنتالى تتخذ فيه المقولات المعنى المنطقى للبديهيات والمصادرات ، وتتخذ فيه الضرورة طابع تحصيل الحاصل . ومن هنا كان ذلك الطابع الخاص الذى يتخذه التركيب القبلى الجديد ، الذى يطبق فى الاستخدام المتحدد للبحث الترنسندنتالى . فبدلا من أن يمزج هذا البحث بين الواقع والعقل فى كلٍّ واحد ، يبدو أن الإيضاح المنطقى الصحيح للمعانى هو الذى يجعل الأشكال المختلفة للتجربة ممكنة ، وهو الذى يتميز ببناء لا يقل فى تنوعه وتعقده عن التجربة البشرية ذاتها . وفى هذه الحالة لايؤدى الجمع أو التركيب بين هذه الشروط الترنسندنتالية وبين المادة التجريبية ، إلى تحقيق وحدة ميتافيزيقية بين العقل ، بل يعبر فقط عن مرحلة تاريخية محددة ومتناهية فى هذا البحث الترنسندنتالى ذاته . كذلك لا يمكن القول إن هذه الوحدة قد تحققت لو اقتصر البحث على التسليم بما تقدمه الملاحظة الفعلية من عناصر واقعية محددة المعالم فى البناءات الشكلية . فالتركيب القبلى الجديد (إذا شئنا استخدام هذا التعبير) يجمع بين التحليل الشكلى وبين إيضاح المعطيات التجريبية ، ولكنه يحتفظ بثنائية كل من المجالين ، وكل من طريقى المعرفة . وبعبارة أخرى فهو أقرب إلى فكرة هيوم فى التمييز بين معرفة العلاقات بين الأفكار ومعرفة الأمور الواقعة ، منه إلى مركب هيجل الميتافيزيقى الجامع بين المنطق والواقع .

ديفيد و. ثيوبولد

الخيال وأقوال الفلاسفة

ترجمة: فؤاد كامل

« ما يقوله الفلاسفة يكون فى أحيان كثيرة مخيباً للآمال ، مثلما يحدث حين تقرأ لافتة على حانوت لبيع الأشياء المستعملة كتب عليها : «هنا تُكْوَى الملابس» ، فإذا أحضرت ثيابك لكيها ، اكتشفت أنك كنت مخدوعا ، فليست هذه اللافتة إلا للبيع [1] » . كيركجورد

(١)

إن هدفى من هذا البحث هو النظر فيما تحدثه الطرائق التى يستخدم بها الفلاسفة اللغة من رد فعل عند بعض الأدباء .

وفى رأيي أن مثل هذا البحث جدير بأن نقوم به لما يلقيه من ضوء سواء على طبيعة التفكير الفلسفى نفسه ، أو على اهتمامات بعض الأدباء الفنانين ، وهو على الأخص يجعلنا نتقصَّى ذلك الجانب من التفكير الفلسفى الذى نستطيع استغلاله فى مجال الخيال .

والغرض الذى تستهدفه معظم التمرينات الذهنية هو استيعاب « الجِدَّة » ، أن تجعل « الجديد » شيئاً مفهوماً . تُرى ماذا يشبه « هذا » الشيء الجديد ؟. سؤال من أهم الأسئلة التى يمكن أن نسألها وأن نجيب عنها ، لأنه بداية كل تفكير أصيل ،

(١) سيرين كير كجورد ، وقد أورد م . جرين هذه الفقرة فى كتابه « مدخل الى الوجودية » ص ٣٥ .

S. Kierkegaard, quoted in M. Grene, Introduction to Existentialism p. 35 (University of Chicago Press 1959) .

وأساس التعميم ، وهو فى نهاية الأمر أساس المعقولية فى العالم . وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن القدرة على كشف المماثلات أو النظائر analogies قائمة فى أساس معظم ضروب التقدم فى الفهم . وربما كان أصرح استخدام للتفكير الباحث عن النظائر هو ذلك الذى يحدث فى العلم ، وهناك مؤلفات وفيرة فى فلسفة العلم تتناول الكشف عن بناء النموذج . ومن المزايا العظيمة لذلك التفكير الباحث عن النظائر أنه لا يخضع لأية قواعد . ومع أن أوضح كشف عن منهج التمثيل هذا نلمسه فى العلوم ، إلا أنه أيضاً جزء من عملية التفلسف ، وجزء من الفن الذى نستمتع به فى الخيال الأدبى . وها هنا يمكن أن تمتزج الفلسفة بالأدب ، والأدب بالفلسفة ، لأن السد الحائل بينهما مسألة ألفاظ فحسب .

فما استخدام الفيلسوف للمماثل ؟. الفلسفة محاولة لاستعمال اللغة فى وصف اللغة التى نستعملها لوصف العالم ، فهى إذن نسق ينعكس على نفسه ، مستخدماً الرموز لوصف استخدام هذه الرموز . وهنا الموضع الذى تنشأ فيه — فى كثير من الأحيان — ضروب سوء التفاهم .

« ليست القيمة الحقيقية للفلسفة سوى إرجاع الفكر إلى نفسه . وهذا المجهود يتطلب ممن يريد أن يأخذه على عاتقه أن يبتكر طريقة للتعبير عن نفسه ملائمة لهذا الغرض ، ذلك أن اللغة تلفظ أنفاسها عند منبعها الخاص[1] » .

ولقد زعم كثير من الفلاسفة — إن لم يكن فى الوقت الحاضر ، ففى الماضى بكل تأكيد — زعموا أنهم يقولون شيئاً « فى الواقع » عن العالم . وقد يبدو ذلك شيئاً منافياً للعقل فى عصر علمى ، بيد أن هذه الفكرة ليست لا معقولة كما قد يبدو ، والمناقشة تجرى فى ظنى على هذا النحو : نحن فى حاجة إلى لغة لنتحدث عن العالم ، ولكى نضعه فى قبضة التصورات . والعالم الذى لا يتختر مع اللغة على نحو ما عالم لا سبيل إلى تصوره، ولا نستطيع — بكل تأكيد — أن نقول عنه شيئاً . أو بعبارة

(1) P. Valéry, Discours sur Rergson (in Oeuvres. I,P.885, Gallimard. 1951

أخرى «إن مايوجدهو مانستطيع أن نقول عنه إنه يوجد» على حد تعبير فتجنشتين .
وحقيقة العالم الواقعية ، أو الأصول الأنطولوجية (الوجودية) ، تحددها اللغة التى نستعملها واللغة عبارة عن صفقة إجمالية تنطوى على التزام أنطولوجى، كما أن الواقع يتبلور من ذوبان التجربة فى اللغة ، ومن نتائج ذلك أن نصيبا من الأهمية يرتبط بأن نرى شبكة اللغة التصورية خالية من ألوان الحشو والفضول ، وبأنها تتيح لنا أن نقبض على العالم بيد من حديد على قدر الإمكان . فمثلا إذا كان تصور « الموضوع » — كما افترض بعض الفلاسفة — من الممكن أن يتم تحليله إلى حدود « الإحساسات » أو « معطيات الحس » ، فإن التصور « موضوع » يكون فى هذه الحالة حشوا ، أو لعله فى أحسن الأحوال لون من التشحيم اللغوى . وما دامت اللغة هى التى تُمْلى الأنطولوجيا (علم الوجود) ، فينتج عن ذلك أنه لا وجود « فى الواقع » لموضوعات فيزيائية (لأن الوقائع لغوية) . الفلسفة إذن هى نمو الوعى باللغة وإشارتها إلى العالم ، وما الفلسفة سوى مناقشة للغة ، ومع ذلك لا سبيل لنا إلى هذا سوى اللغة .

وثمة نتيجة أخرى لعلها أن تكون أقل قابلية للاستساغة ، هى أنه لا يمكن أن يكون ثمة حقيقة واقعية مطلقة ، بل كثرة من الحقائق الواقعية موازية لكثرة اللغات . وليست الترجمة مجرد تبديل للشفرة ، بل اقتناصاً لما قد يكون صورتين للعالم مختلفتين تمام الاختلاف ، وهنا يستطيع المرء أن يتذكر شكوى ما لرميه عن هذه النقطة فى كتابه « أزمة الشعر » (١٨٨٦ — ١٨٩٥) حين يقول :

« اللغات ناقصة من حيث أن كثيراً منها يفتقر إلى « الأسمى » ، ولما كان التفكير معناه أن نكتب القول الخالد الذى ما زال مضمرا دون زوائد ، دون همس ، فإن التنوع الذى تتسم به لغات الأرض يمنعنا جميعاً من أن ننطق الكلمات التى يمكن أن تكون بطبيعة صياغتها الفريدة — الحقيقة نفسها فى صورتها المادية الملموسة » .

وعلى هذا النحو يستخدم الفيلسوف اللغة على مستويين ، ومشكلة الفيلسوف هى أن يضمن ألا يصبح هذان المستويان مستوى واحداً ، فلا بد أن يصنع ما يصر ريلكه على أن الشاعر قد صنعه... « فيفصل كلمته عن كلمات الحياة اليومية والاتصال العادى فصلا تاماً جوهرياً . وما من كلمة فى قصيدة تتطابق مع نفس الكلمة المنطوقة فى الحديث والاستعمال العادى »[1] .

الفيلسوف يستخدم اللغة استخداماً «غير عادى» ليتحدث عن الطريقة «العادية» التى نستخدم بها اللغة ، فهو يشعر بما أطلق عليه ڤتجنشتين فى « الكتاب الأزرق » اسم «تقلص فلسفى» فيما يتعلق ببعض الألفاظ. واستعمال الفيلسوف يمنح – فى الخفاء – للكلمات العادية ، دلالة أوسع ، وهـــذا ما أريد أن أقول عنه شيئاً فى حدود بعض الأمثلة .

الفلاسفة يحتالون على اللغة ، والحيل يمكن أن تكون فى كثير من الأحيـان باعثة على التسلية . والفلسفة فن لغوى يستهدف هدفاً تعليمياً ـــ أو هى محاولة بلاغية للاقناع عن اللغة . ويقول ميرلو ـــ بونتى فى معرض حديثه عن برجسون[2] إن المشكلات الفلسفية لا تثار إلا حين نضع أنفسنا فى نوع من الفراغ الأوّلى بحيث لا تكون القولات الفلسفية فى الواقع أكثر من طريقة لغوية تدل على أننا ننتظر شيئاً ما . ولنضرب مثلا واحدا على ذلك بفيلسوف الإدراك الحسى الذى يحاول أن يزحزح ما قد أصبح فعلا لغة مركزة على الموضوع ـــ يحاول أن يزحزحها إلى حيث يعتقد أنه يستطيع تشييد تصورات تشير إلى موضوعات ـــ فكأنه يحاول أن يستعمل اللغة العادية فى سياق يخلو من الافتراضات . والفيلسوف ينتظر هنا ليرى ما يمكن أن تتحول إليه الموضوعات ، وكيف يمكن أن تكون ثمة أشياء هى الموضوعات .

---

1) R, M, Rilke, Letter to Margo SizzoGoouz (1922), trans. by E. Rennie in Selected Letters, ed. by H. T. Moore (Doubleday, New.york 1960(p.325

2) M,Merleau , Ponty,Éloge de la Philosophie et autres Essais p.18 (Gallimard. I953.I960

« نحن نبدأ فى قراءة الفيلسوف بأن نعطى للكلمات التى يستخدمها معناها « المشترك » ، وشيئاً فشيئاً ، وبنوع من الانقلاب غير المحسوس فى بداية الأمر — يسيطر قوله على لغته ، ويكون استعماله لها هو الذى يضفى عليها فى نهاية الأمر دلالة جديدة ، هى دلالته الخاصة ، وفى هذه اللحظة يكون مفهوماً ، وتكون دلالته قد استقرت فى نفسى »[1] .

وهذا هو ما يجعل الفلاسفة يبدون فى كثير من الأحيان وكأنهم يجاهرون بمزاعم مروعة ، كأن يقولوا مثلا إنه لا وجود لشيء اسمه الموضوعات الفيزيائية . بيد أنه ينبغى النظر إلى مثل هذه الادعاءات فى ضوء « المناورات » اللغوية التى أنتجتها . فالفيلسوف يستخدم هنا كلمة « موضوع » لا كما نستخدمها نحن عادة للدلالة على أساس أنطولوجى يجعل للتجربة معنى ، وإنما ليشير إلى نهاية مجموعة من الاستدلالات بدأت من محتويات تجربتنا . فموضوعات الفيلسوف مماثلة لموضوعات البيئة المحيطة بنا ، فهى إذن موضوعات استعارية metaphorical objects .

إن اللغة التى تستعمل حرفياً ، فى سياقها الصحيح ، يمكن أن تراجع بطرق الفحص العادية ، كالقواميس وغيرها . أما اللغة التى تستعمل فى الاستعارة ، فلا سبيل إلى مراجعتها على هذا النحو ، لأن الاستعارات لا تكون صحيحة أو غير صحيحة ، بل مناسبة أو غير مناسبة . ومن الممكن أن نستخلص معنى الأقوال الحرفية ، أما دلالة الاستعارات فشيء « نتذوقه » ، واستقامتها يمكن أن « ترى » ، ويقول هيوم :

« لا ينبغى أن نتبع أذواقنا ومشاعرنا فى الشعر والموسيقى فحسب ، بل فى الفلسفة أيضاً . » (٢)

وفضلا عن ذلك ، نستطيع أن نستخلص عدداً من الاستدلالات من قول حرفى على حين أن الأمر يختلف عن ذلك فى الكلام الذى ينطوى على استعارة . فهذه

---

(١) نفس المرجع المذكور ص ٩٨ — ٩٩ .

2) D. Hume, Treatise on Human Nature, Book 1 Pt 3, Sect 8.

العبارة مثلا : « الطريق ثلجى » تسمح لنا بأن نستنتج أن الطريق سيكون زلقا ، ولكنك إذا قلت إن فصلا من الطلبة خلية نحل من النشاط لا يسمح لك ذلك بأن تستنتج أن أفراده سوف يلدغونك إذا اعترضت طريقهم . فالاستعارات شيءلا يمكن شرحه ، لأن تأثيرها مستمد من الصدمة التى تنشأ عن مجرد «قولها» . وللفيلسوف القدرة على أن يصدم لغوياً فى كثير من الأحيان بأشد الطرق إقناعاً .

والفيلسوف الشكاك يريد أن يعرف ما سيحـــدث إذا شَكّ فى كل شيء ، وما سيحدث حين يعود إلى معطيات الحس ، بيد أنه سيقول إن هذه المعطية الحسية « أحمر ـــ هنا ــ الآن » « ليست بالطبع مجرد معطيةحسية ، إنها معطيق«أنا» « الحسية » ، ومع أن لغته تستعمل الرموز العامة ، فإنها فى حقيقة الأمر بعيدة عن السياق العام العادى وهذه نتيجة لا مندوحة عنها لأننا وضعنا سياجا بين المظاهر والواقع . فلنتأمل أمثولة الكهف عند أفلاطون . والدليل هنا يستخدم مثيلا من من حاسة الإبصار ليبرر مَيْلا إلى « الارتياب » فى الحواس ، فكل ما نراه فى الكهف لا يخرج عن كونه ظلالا ، ونحن لا نرى الأشياء التى هى علتها . وكل ما لدينا فى كهف الحياة إدراك حسى متحول ، وظن لا يرقى إلى درجة المعرفة . ونحن لن نعرف الحقيقة أبدا ، اللهم إلا إذا كنا فلاسفة (وقديخيب أملناحينذاك). وهنا يستخدم أفلاطون بطريقة مستترة وفى شيء من التوسع مصطلح حاسةالإبصار، فإما أن تكون رؤية الظلال حالة شبيهة برؤية ما هو واقعى (لأنهحق إذا لم تكن الظلال أشياءً بالمعنى المألوف ، فهى لا تقل احتراماً عن الأشياء من حيث قابليتها للرؤية) ، وفى هذه الحالة لا نكسب شيئاً من وراء هذه المماثلة ؛ وإما أن رؤية الظلال ليست حالة شبيهة برؤية ما هو واقعى ، وبالتالى ينبغى علينا ألا نعتبرها ظلالا حقيقية ، وحينئذ لا تقوم لهذه المماثلة قائمة .

وفى نظر النزعة التجريبية ، لا يكون الوهم وهما فى الحقيقة ، لأن شيئاً لم يتكون بعد بوصفه موضوعاً . فإذا لم تكن إدراكاتنا الحسية صادقة قط ، فلا تمييز هناك بين الإدراكات الحسية الصادقة وغير الصادقة ، ويفقد هذا الاقتراح حجته ،

ذلك أننا إذا زعمنا أن الأشياء التى نراها وهمية ، فإننا لا نستطيع أن نقول ذلك حقاً إلا إذا كانت ثمة أشياء نعترف بأنها واقعية . وما يقوله الشكاك هو أن كل من يقول إنه يرى برتقالة مخطئ . فإذا لم يشك هذا الشخص فما يقول ، فينبغى عليه أن يشك ، أعنى أنه سواء أكانت هناك برتقالات أم لم تكن ، فينبغى عليه أن يستنتج أنه لا يراها . أو بعبارة أخرى ، سواء أكانت هناك برتقالات حقاً ، أم لم تكن ، فسيظل على نفس الرأى . وعلى هذا فإن الشكاك يعتقد أنه لا وجود لشىء اسمه البرتقال ، وإنما هى مجرد خيالات فاكهية . ولكنه يستطيع بالطبع أن يستنتج بنفس هذه الطريقة المفحمة أن هناك برتقالات حقاً ، وأننا نراها بالفعل .

إن استعمال الفيلسوف للغة يتوقف فى تأثيره إذن على خلفية الاستعمال العادى وشرعيته . وما لغة الفيلسوف — على حد تعبير پ . ف . ستروصن[1] — سوى تعليق على اللغة العادية ، لا ترجمة لها . فإذا اعترفنا بهذا ، أصبح الاستعمال الفلسفى أقل إزعاجاً . والفلسفة أبعد من أن تكون شارحة للغة العادية ، لأنها فى حقيقة الأمر تقوم بعمل إبداعى داخل تلك اللغة ، فهى بمعنى ما لا مسوغ لها كالشعر ، وهى مثله مليئة بألوان الغرور .

ومن أهم مناطق النزاع فى الفلسفة ما يدور حول طبيعة الفردية والحرية التى تتمتع بها ، فلا غرابة فى أن يكون هذا الموضوع قريباً من اهتمامات الروائيين . وقد قال آندريه بريتون ذات مرة إن تاريخ الأدب يمكن أن يقرأ على أنه تاريخ الحريات التى أخذت مع مفهوم « الأنا » ومن الإشكالات التى تواجه أى تفكير تصورى إعطاء تفسير شاف لتصور « الأنا » . ذلك أننا من حيث إدراكنا لأنفسنا بوصفنا « أنا » نشعر شعوراً غامضاً بأننا نخطو خارج نطاق التفكير التصورى ما دمنا قادرين على الاختيار والتصميم والقصد ، أى قدرتنا فى الواقع على أن نخلق أنفسنا من جديد . ولكن ، من حيث أننا نفكر ، فإننا نفكر بطريقة تصورية . والمشكلة الفلسفية هى كيف نعبر بضمير المتكلم ، وضمير الغائب فى عباراتنا ، إذ لا ينبغى على الأخص أن نعبر عن العبارات الخاصة بضمير المتكلم وفقاً لنموذج العبارات الخاصة بضمير الغائب .

---

1) P. F. Strawson, Philosophy, 24, 258 (194)

وربما أوضحنا هذه النقطة بمثال بسيط ، فحين أقول : « آنجوس يرى طالبا » ، فإننى أبرر ما أقول بملاحظتى لآنجوس أثناء رؤيته للطالب ، ولكن من العبث أن أقول إنه ينبغى أن أبحث عن أى تبرير لقولى : « إننى أرى طالبا » ، ذلك أن العبارات التى تقال على لسان المتكلم لا معيارية non—criterial بمعنى أن الصلة بين الحالات النفسية والجسمية لا يمكن أن تكون أكثر من علاقة عرضية . وليس معنى هذا أننى حين أقول : «إننى أرى طالبا » فإن شيئا لا يحدث ، ولكن معناه أن ما يحدث عرضى بالنسبة لاستخدامى ذلك التعبير إذا أردت . وهناك طريقان فلسفيان معروفان للهرب من هذا الموقف : الطريق الأول هو الحتمية التى تعبر فى كل عباراتها بضمير الغائب ، على حين أن الموقف التحررى libertarian يعبر فى كل عباراته بضمير المتكلم . ويرى صاحب النزعة الحتمية أن مثل هذه العبارات قابلة كلها للتفسير ، على حين أن المؤمن بمذهب الحرية يرى أنها جميعا غير قابلة للتفسير . ويصاب صاحب النزعة الحتمية بالحيرة لأن عليه أن يفسر على نحو ماوجود الأخلاق وأهميتها، على حين يشعر المؤمن بالحرية بالحيرة، لأن عليه أن يفسر كيف تنشأ الاختيارات الحقيقية التى علينا أن نختار بينها فى موقف مسبق معطى . بيد أنه ليس من العسير علينا أن نرى كلا من هذين الفيلسوفين متهما بالازدواج اللغوى .

يقول الفيلسوف الحتمى إن أفعالنا واختياراتنا لاتتصف بالحرية « أبدا » ، والإنسان لا يكون مسئولا قط عما يفعل ، وباختصار ، يشعر الفيلسوف الحتمى بالانزعاج من إمكانية أن يكون البشر آلات . بيد أن كلمة « حر » لا معنى لها إلا إذا قامت مواقف يكون سلب الحرية فيها أمرا ممكنا . وقد تطرف الفيلسوف الحتمى فى فهم وظيفتها إلى حد أنه أفرغ محتواها من كل دلالة ، لأنه إذا كانت الأشياء « دائماً » تتجاوز سيطرتى فلا يمكن أن أكون إذن إلا خارج الموضوع . وفيلسوف الحرية أيضاً متهم بمثل هذا التطرف ، ولكن فى الاتجاه المضاد . فهو يوصى بألا تستعمل كلمة « حر » إلا فى الاختيارات المستقلة عن الظروف تمام

الاستقلال . غير أن الحرية حرية بالنسبة لموقف معين — فإذا لم يكن ثمة موقف ، لم يعد للكلام عن الحرية معنى ، ما دام لا يوجد ثمة من سيكون حرا . وحقيقة المسألة تقع — كما هى الحال فى معظم الأحيان — بين هذين الطرفين المتناقضين . فالفرد يخضع « للظروف » ويخلقها فى الوقت نفسه . ونحن « نعيش » الحياة من وجهة نظر معينة . (الأحلام التى يبدو أنها تتمتع بحرية تامة تعد أمرا عجيبا لأنها « تخلو » من وجهة نظر ، والعلم الذى يتميز بأنه حتمى ينظر إلى العالم من وجهة نظر « كل إنسان ») .

« يتخلى الإنسان عن شطر من تلقائيته حين يشتبك مع العالم من خلال أجهزة ثابتة ودورات ذات استقرار سابق — وبهذا التخلى يستطيع الإنسان اكتساب الفراغ الذهنى والعملى الذى سيحرره من بيئته ، ويمكنه من النظر إليها[1] » .

* * *

— ٢ —

« لم يكن الأدب فلسفيا قط على هذا النحو إلا فى القرن العشرين ، ولم يفكر قط مثل هذا التفكير فى اللغة ، والحقيقة ، ومعنى فعل الكتابة » .

والفلسفة ، كما حاولت أن أبين ذلك — محاولة لرؤية ما يمكن أن نتعلمه من سوء استعمال للغة نتحكم فيه ، محاولة لرؤية الموضع الذى تخدعنا فيه المماثلة اللغوية ، وهذا هو الأساس الذى دفع فتجنشتين إلى أن يقرر أن النقاش الفلسفى خال من المعنى[2] وكتب لوك فى « مقاله » أن حضور البديهة مركب من الخيال والحكم[3] . وحضور البديهة يعتمد على قدرة اللغة للتحرك فوق عدة مستويات فى وقت واحد . مثل هذه المفارقات اللغوية تبعث على الضحك فى كثير من الأحيان ، وتنطوى على

1) M. Merleau—Ponty, Phenomenology of Perception, P. 87 (trans. by C. Smith, Routledge and Kegan Paul, 1962 .

2) M. Merleau-Ponty, Eloge de la Philosophie et Autres Essais, p. 238.

3) L. Wittgenstein, Tractatus Logico – Philosophicus, 6. 54.

4) J. Locke, Essay Concerning Human Understanding, Book 2. ch. 11.

مايفيد الفلسفة فى بعض الأحيان ، وقد قال ڤتجنشتين ذات مرة إن الضحك يحدث حين تأخذ اللغة إجازة . وإذا كانت الفلسفة ارتياداً لهذا المجال،فإن الخيال يستطيع استغلاله،فليس مما يبعث على الدهشة إذن أن تكون الشخصية الهزلية أشد الوسائل فعالية فى نقد المزاعم الفلسفية ، وبيان الإحالة absurdity الحرفية فى الاستعمال الفلسفى . ومن سوء الحظ — كما يقول ڤاليرى فى معرض حديث عن ديكارت(١) إن الكتاب على مايبدو لم ينتبهوا إلى هذه الإمكانية أدنى انتباه .

« بيد أن الأدب لم يُقَدَّر حتى الآن — على ماأعلم — إلا تقديراً ضئيلا هذا الكنز الهائل من الموضوعات والمواقف . وأسباب هذا الإهمال واضحة ، ومع ذلك ينبغى أن أبرز منها سببا تعرفونه حق المعرفة، ويكمن فى الصعوبة المطلقة التى تضعها اللغة فى طريقنا حين نرغمها على وصف ظواهر الروح . فماذا نصنع بتلك الألفاظ التى لانستطيع أن نضعها وضعا دقيقا إلا إذا أعدنا خلقها ؟ مثل كلمة فكر، وكلمة روح نفسها ، والعقل والذكاء والفهم والحدس أو الإلهام ؟ إن كلا من هذه الأسماء هو طورا وسيلة وطورا غاية ، حينا مشكلة وحينا حلا ، وهو حالة آنا وفكرة آنا آخر ، وكل منها — داخل نفس كل منا — كاف أو غير كاف وفقاً للوظيفة التى تمنحها الظروف له . وأنتم تعلمون أن الفيلسوف يصبح شاعراً وشاعراً عظيما فى كثير من الأحيان ، فهو يعيرنا الاستعارة ، وبواسطة الصور الرائعة التى يحق لنا أن نحسده عليها ، يستحضر الطبيعة بأسرها للتعبير عن فكره العميق ».

ويمضى ڤاليرى قائلاً :

« إن التعطش إلى الفهم هو نفسه التعطش إلى الإبداع ، إلى تجاوز ما صنعه الآخرون ، والوقوف على قدم المساواة مع أعظمهم . . ثم تأتى بعد ذلك تفاصيل لحظات الفعل الذهنى نفسها ، وتوقع الهبة التى تأتى على شكل قالب أو فكرة ، والكلمة البسيطة التى تجعل من المستحيل إنجازا واقعاً ، والشهوات والتضحيات ، والانتصارات والكوارث ، والمفاجآت ، والصبر اللامتناهى ، وفجر حقيقة ما ،

1) P. Valéry, Oeuvres, Vol. I, p. 797-9.

وتلك اللحظات غير العادية مثل التكوين الفاجئ لضرب من العزلة يعلن عن نفسه دون سابق إنذار ، حق ونحن وسط حشد من الناس ، والذى ينسدل على الإنسان كالنقاب ليكشف تحته سر بينة مباشرة .... ماذا أقول ؟ كل هذا يوحى إلينا بشعر لاينضب معينه » .

وما يقوله ڤاليرى هنا يذكرنا بما قاله ميرلو ــ بونتى عن الفلسفة .

وقد يتوقع المرء أن يهتم الأدباء بما يقول الفلاسفة فى الفترات التى يشيع فيها اهتمام خاص بطبيعة اللغة ، وذلك لأن كلا الفريقين على وعى ذاتى بها كما شرحت ذلك من قبل . ومثل هذا الانشغال باللغة يلاحظ بوجه خاص خلال القرن الثامن عشر ، والقرن الحالى ، وكلا هذين القرنين يأتى فى أعقاب أعوام من التفكير العلمى الشديد ، ولهذا ليس مما يجافى الصواب إفتراض أن الكشف التجريبى الواسع النطاق يشجع دراسة اللغة التى وضعت فيها تلك الكشوف ، ذلك أن الكشف التجريبى يثير السؤال عن طبيعة اللغة العلمية ، ومعقد الصلة بينها وبين اللغة العادية . والفصول التى كتبها جون لوك « فى مقاله » عن استعمال الألفاظ وسوء استعمالها(١) وإلحاحه على أن اللغة اختراع إنسانى ولاتنحدر من أصل إلهى ــ أفضى هذا كله إلى فكرة أن اللغة تحتاج إلى دراسة فاحصة ، وأنه لابد من الحفاظ عليها ضد أخطار عدم الدقة الناجمة عن سوء الاستعمال « وقاموس » الدكتور جونسون ، وخواطر ليبنتس الفلسفية عن بناء اللغات الكاملة تمثل تعبيرات القرن الثامن عشر عن هذا الاهتمام وأفكار ليبنتس شائقة بوجه خاص عن هذا الموضوع بوصفها إرهاصا لاهتمامات رسل وفتجنشتين فى مرحلته المبكرة بمنطق الحقيقة الوظيفى truth-functional logic . وليس من الصعب أن نلمس تغييرا فى المناخ الفلسفى من الميتافيزيقا إلى التحليل اللغوى أو التصورى كنتيجة تكاد تكون حتمية لتلك الاهتمامات (وإن كان من الواجب أن نقول إن للمذهب الذرى المنطقى ميتافيزيقه الخاصة . وقد كان هيوم فيلسوفا يستخلص فى كثير من الأحيان نتائج تثير الفزع من دراسته الحسية لوظائف

---

1) J. Lock, op. cit. Book 3

التصورات لما يفعل الفلاسفة الآن اقتفاء لآثار رسل وفتجنشتين .

ويحاول الفلاسفة أن يتخففوا من ضروب القلق التى تساورهم حول طريقتنا فى الحديث ، وأن يكتشفوا ما يضفى المعنى والمعقولية على القول . وقد بين لنا فتجنشتين فى تأكيده على تنوع الوظيفة اللغوية أن هناك علاقات هامة بين هذه الأسئلة الفلسفية التى تدور حول اللغة ، وبين الأسئلة التى تدور حول أى أنواع الحياة هو ذلك الذى يتسم بالمعنى والمعقولية ، وأيها يخلو منهما .

« ألا يستطيع أن يأمل إلا أولئك الذين يستطيعون الكلام ؟ أولئك وحدهم الذين سيطروا على استعمال اللغة ، أعنى أن ظاهرة الأمل ما هى إلا أحوال من هذا الشكل المعقد من الحياة[1] » .

اللغة واحدة ، وهى على الأرجح أهم تلك المناشط الإنسانية التى تسمح بالمعقولية ، إذ تمتزج بداخلها وجهات نظرنا الفردية . ولم يكن القرن الثامن عشر غافلا عن هذا الأمر . ومن الواضح أننا الآن قريبون أشد القرب من اهتمامات الروائى ، إذ أنه يهتم فى نهاية المطاف بالحيوات التى تتميز بالمعنى أو تخلو منه ، والتى تتسم بالمعقولية أو تفتقر إليها ، والتى تتصف بالاتساق أو عدم الاتساق ، وبالتالى ، فمن اليسير أن يهتم بصعوبات اللغة العادية ، وما يقوله الفلاسفة من قبيل التعليق عليها .

وفى القسم الأخير من هذا البحث سأحاول أن أوضح ملاحظاتى بالرجوع إلى ثلاثة من الكتاب هم : لورنس شترن ، وصموئيل بيكيت ، وموريس بلانشو .

— ٣ —

وقد اخترت كتاب لورنس شترن « حياة تريسترام شاندى الجنتلمان وآراؤه[2] » لا من أجل قيمتها الأدبية ، ولكن لأنها مثل على اهتمام القرن الثامن عشر بالجانب الخيالى من الفلسفة . وكان شترن يكتب فى ظل الفلسفة

---

1) L. Wittgenstein, Philosophical Investigations, Pt. 2, i.

(٢) ستكون الإشارة هنا إلى الطبعة الكلاسيكية العالمية World Classic's Edition الصادرة فى أكسفورد سنة ١٩٠٣ .

التجريبية السائدة فى عصره وهى حقيقة نوقشت بشىء من التفصيل فى مكان آخر ، وأحب أن أحصر نفسى فيما أعتقد أنه غرض شترن النقدى فى كتابته لرواية « تريسترام » . و « تريسترام شاندى » رواية هزلية إلى أقصى حد لأنها كتاب مهوش ، ولم يكن ذلك شيئا عارضا ، بل هو نتيجة لخطة نقدية . فهذه الرواية فى شطر منها نقد لتعليق الفيلسوف على الاستعمال العادى للغة . ويكتب شترن على حين غرة قائلا : « حين أكتب كلمة أنف » ، فأنا « أعنى أنفا[1] » . ويريد شترن أن يوحى على وجه الخصوص بتهافت فلسفة العقل التى تتمشى مع النزعة التجريبية عند لوك وأتباعه ، وهو يرى أن هذه الفلسفة تؤدى بالأحرى إلى الملهاة لا إلى العمق ، ولا يشك شترن فى أن اتباع تعليمات « لوك » قد يؤدى إلى نوع خاص من المعقولية ، ولكنه يعتقد — وهو على حق فى نظرى — أن الحياة « تعاش » عبر هذا النوع من العقل . والأحداث التى يسوقها تكشف بانتظام عن زيف المنطق ، ومصطلح الفيلسوف يجعل الحياة خالية من المعنى حتما ، لأن الحياة لا يمكن أن تحال وفق هذا المصطلح . والعم «توبى» يعلن حبه للأرملة « وادمان» دون أن تدخل رأسه فكرة واحدة محددة بالمعنى الذى يريده الفيلسوف .

« وهناك حيث تفاجأ ملكة الحكم بالخيال فى كل خطوة يخطوها المرء ، أتحدى ، ولكن فى شىء من الرفق ، أفضل زارع للكرنب وجد على الإطلاق ، سواء كان يزرع إلى الأمام أو إلى الخلف — أتحداه أن يمضى فى زراعة كرنبه ، وهو بارد الطبع ، بعين فاحصة ، وبروح طقوسية — واحدة وراء الأخرى ، فى خطوط مستقيمة ، ومسافات منتظمة ، أتحداه أن يفعل ذلك وخاصة إذا كانت فتحات أقمصة (النسوة اللواتى يجاورنه)[2] مفتوقة — دون أن ينحرف فكره إلى خاطر زنيم[3] » .

1) K. Maclean. John Locke and English Literature of the Eighteenth Century (Yale University Press, 1936) ; J. Traugotte, Tristram Shandy's World; Stern's Philosophical Rhetoric (University of california Press 1954 .

2) Tristram Shandy, Book 2, ch. 31.

3) Tristram Shandy, Book 8. ch. 34

* هذه العبارة غير واردة فى النص وقد أضفتها للتوضيح [المترجم]

والواقع أن شترن يدعو إلى نظرية ظاهرية Phenomenological للعقل، وأميل إلى الاعتقاد بأن نقده للتجريبية الفلسفية يعد من أعمق المنجزات التي سبقت التطورات الحديثة لعلم الظواهر Phenomenology ، وهو يذكرنا تذكيرا قويا بوصف سارتر للوعي القصدي من حيث أنه يخلو من كل « باطن » ، وهو يعني بذلك أنه يخلو من كل مضمون قابل للتحليل[1] » .

وتؤدي بعض الجوانب في فكر « شترن » إلى التفكير في «صمويل بيكيت» . وقد نوقشت كتابات صمويل بيكيت في مكان آخر[2] ، وكل ما أريد أن أفعله هنا هو أن أشير بالتحديد إلى مناطق معينة ذات أهمية فلسفية . فانقضاء الزمان في رواية « تريسترام » يتمخض عن ذوبان الهوية الشخصية بقدر ما يتمخض عن خلقها وتطورها . وتبدو حياة الشخصيات الرئيسية للقارئ غير متسقة مع نفسها على الإطلاق ، وأن هؤلاء الأشخاص خاضعون لتطرف في الظروف ، وإن كانت أحلامهم ووساوسهم[3] الخيالية قد تبدو لهم هم أنفسهم واقعية مقنعة بما فيه الكفاية بوصفها مبررات لأفعالهم . وهذا العجز الظاهر في الالتحام مع الواقع ، والاحتفاظ بالعالم في بؤرة العدسة ، يعكس نفسه في حذلقة فلسفية تعد إرهاصا لفقرات في صمويل بيكيت[4] ، وذلك لأن الحذلقة هي في كثير من الأحيان مجرد رداء يستر الجهل والعجز عن النفاذ إلى صميم الموضوع . « ووات » Watt — شأنه في ذلك شأن تريسترام — هو في جزء منه تعليق على إملاقنا في الابستمولوجيا (نظرية المعرفة) ، إذ يرى كل من شترن وبيكيت أن الأبستمولوجيا أو ما يريد الفلاسفة قوله — هزلية ومنافية للعقل على السواء .

---

1) J. P. Sartre " Intentionality, " Nouvelle Revue Francaise (1 st January, 1939 .

2) Interalia, J. Fletcher, The Novels of Samuel Beckett (Chatto and Windus, 1964) .

3) For example , Tristram Shandy, Book I, ch. 19,

4) « « « ‹ « 5, chs. 42, 43.

« . . إن شيئاً لم يكن شيئاً قد حدث فى غاية من التميز الصورى ، و بوضوح شىء ما وصلابته ! [1] » .

ومع ذلك ، فهناك اختلاف ، فعلى حين نرى شترن مدفوعا بحاجته إلى العثور على الخلاص الروحى من وجهة نظر الفيلسوف المنطقيــة فى خضم ظروف الحيــاة الزائدة عن الحد ، نجد أن واحداً من الموضوعات الرئيسية عنــد « بيكيت » هو البحث عن التحور الروحى التام من هذين معاً ، إذ يعتقد « بيكيت » أن الظروف نفسها تسجن الروح . و « بكيت » يعالج عجزنا فى أن نتماسك كأفراد على نحو أكثر جدية وعمقاً مما فعل شترن .

ويقول شترن إن الحياة التى يحكمها المنطق حياة لا معقولة وخالية من المعنى ، كما هى بالنسبة لشخصيات صمويل بيكيت الذين يجدون صعوبة حتى فى أن يموتوا ، على حين أن كل ما يمسكهم إلى الحياة مجموعة من الإمكانيات المنطقية . وفى ثلاثيته « مولوى ــــ مالون يموت دون اسم » ــــ لا يدع انفصال العقــل عن جسم شائه ــــ لا يترك لصاحبهما شيئاً يفعله سوى أن يجتر تفاهات تسيطر عليه دون أن تتغير أبداً . المنطق ــــ فى نظر شترن يمنعنا من أن نعيش، أما بيكيت ، فإنه قد يمنعنا حتى من أن نموت .

« أن تعلم أنك غير معــرفة أى شىء ، هــذه هى اللحظة التى يدخل فيها السلام . . . [2] » .

وهناك منطقتان أخريان من الاهتمام المشترك بين بيكيت وشترن ، وبين الـكاتب الثالث ، وأعنى به موريس بلانشو Maurice Blanchot . فهؤلاء الـكتاب جميعاً يساورهم القلق على ما فى الـكلمات من عدم الدقة ، وبالتالى ذلك الانحصار الفطرى فى الاعتماد على الاتصال ، وفيما نجده من صعوبة فى تحديد الهوية الشخصية ، وهذه مشكلات لا ينفصل بعضها عن البعض الآخر ، ما دام تصور « الأنا » هو تصور لغوى ؛ وهى أيضاً مشكلات على جانب كبير من الأهمية الفلسفية للأسباب

1) S. Beckett, Watt, p. 73 Calder. 1963.
2) Idem Molloy, p. 64 Calder, 1959.

التي ناقشتها باختصار في القسم الأول من هذا البحث . فقد قلت إن اللغة ضمان من الضمانات الرئيسية للمعقولية ، ومع ذلك فإن كثيراً من الكتاب يرون ثمة خطراً في ذلك ، وقد كان « شترن » نفسه صريحاً في ارتيابه في اللغة ، وفيما قد يكتنفها من سوء الفهم .

« لم يكن ذلك بالأفكار — بل بالله ، فلقد ألقى بحياته إلى التهلكة نتيجة للكلمات » .

ومع ذلك ، فقد رفض أيضاً تلك الفكرة الشائعة في القرن الثامن عشر عن لغة تتألف من ألفاظ ذات معان محددة . وهذا الموقف المزدوج يعكس تلك الحيرة التي أصابت المثقفين في القرن الثامن عشر إزاء طبيعة اللغة . ومثل هذا الازدواج نلمحه عند «بيكيت» في موقفه من اللغة ، فهو يدافع في ثلاثيته[1]« مالون يموت » عن الألفاظ بوصفها أفضل أداة نملكها في ظروف الحياة .

« لا جدوى من صب اللعنات على الكلمات ، فهي ليست أتفه عما نخوض فيه[2] » .

وإذا كان اللوم يقع على شيء فإنما يقع على الظروف . ونستطيع أن نقرأ في « وات » Watt رد فعل الروائي على فكرة فتجنشتين الفلسفية القائلة بأن الكلمات تحدد مجموع ما يمكن أن يقال ، وأنه لا يوجد ثمة شيء وراء الكلمات . بيد أن تبدد الوهم هنا ليس بعيداً ، فقد تكون هناك طرائق عديدة للكلام عن موقف معين ، ولا وسيلة للاختيار بينها . والنتيجة هي أشد السمات بروزا للملاحظة في رواية « وات » ، أعني تلك القوائم والإحصاءات والتباديل التي لا تنتهي والتي يحفل بها الكتاب ، والأثر الذي تتركه هذه الأشياء كلها هو تحطيم أية ثقة في الأداة اللغوية ، فلا مجال للخروج حيثما سلكنا إلى ما وراء حاجز اللغة . أما رواية شترن « تريسترام شاندي » فتبين على نحو مختلف كيف يمكن لقناع من الألفاظ أن يوهم

---

1) Tristram Shandy, Book 2, ch. 2.
2) S. Beckett, Malone Dies, p. 195 Calder, 1959.

بوجود مادة فى الرواية والقول . وعلى هذا فإن كلا من « شترن » و « بيكيت » يهتم اهتماماً جذرياً بتلك المشكلة التى تعد أكثر المشاكل انتساباً إلى الفلسفة ، وأعنى بها علاقة الكلمات بالعالم ، وقد أصدر كل منهما تعليقاً خيالياً على فلسفة اللغة فى عصره ، وكل منهما يعكس ما فى هذه الفلسفة من قصور .

وشخصيات كل من « بيكيت » و « شترن » تصل فى أحسن الحالات ، إلى نوع من الوضوح الخادع فيما يتعلق بوجودها . ويقول « شترن » إن الكلمات لا تستطيع أن تخصص بدقة حين يرقد البشر فى حضن الواقع الكلى. والكلمات تخلق عقدة ، ليست مربوطة تماماً ، وليست محاولة تماماً ، وفى مكان ما بداخلها تكمن الذات الإنسانية ، متأهبة للتسلل والهرب(١) . وهذا الافتقار إلى الوضوح هو أيضاً شغل موريس بلانشو الشاغل ، فقد أكد فى مؤلفاته — وخاصة فى روايته « توماس الغامض » و « ذلك الذى لم يرافقنى » — أكد ذلك القلق الحائر ، والتردد بين أمان التصورات الثابتة ووجه الواقع المتغير(٢) .

الحياة فى نظر بلانشو — كما هى فى نظر شترن وبيكيت — لاأرسطية تماماً . وتشتد خطورة الموقف عندما تتعلق المسألة بسلوك التصور « أنا » ، وهى المشكلة الفلسفية التى أشرت إليها آنفا فى القسم الأول من هذا البحث .

« قلت : يا صديقى العزيز ، إنى متأكد تأكدى من أنى أنا ، ومن أنك أنت فقال : ومن تكون أنت ؟ » فقلت : « لا تحيرنى (٣) » .

على هذا المنوال يكتب شترن من باب التعليق على قصور النظرية التجريبية عن الذات . ومن الممكن أن يعد « اللامسمى » Unnamable عند بيكيت ،

1) Tristram Shandy Book 8, ch. 10
2) M. Blanchot, Celui qui ne m' accompagnait pas p.98-9 Gallimard, 1953.
3) Tristram Shaudy, Book 7. ch. 33.

والذى أرهص به جزئيا — « مولوى » و « مالون يموت » ، واحـــدا من أعمق الارتيادات الخيالية التى كتبت على الإطلاق لمشكلة هوية الذات .

« وحتى إحساسى بهويتى كان ملفوفا فى لا إسمية يتعذر النفاذ فيها . . وكان كل شىء قد أخذ يتلاشى فعلا : الأمـــواج والجزيئات ، ولم يعد من الممكن أن توجد سوى الأشياء التى لا إسم لها ؛ لا أسماء ، بل أسماء لا شيئية Thingless names »[1]

والنقطة الفلسفية التى يتعلق بها هذا كله — كما ذكرت آنفا — هى أن العبارات التى تحمل ضمير المتكلم عبارات لا معيارية [2] ، وأن التضايف بين الحالات النفسية والحالات الجسمية تضايف عرضى . وهنـــا يصبح الفرد خفيفا كالبخار ، منتشرا بلا معنى ليملأ عالما على استعداد للامتلاء به .

ويشارك «موريس بلانشو » فى هذه الرؤية حول تصور « الأنا » . « . . . لقد ظل محتفظا بتلك الفكرة الخالية من المعنى فعلا ، والخاصة به وحده ، على حين جثمت فوق كتفيه كلمة « هو » وكلمة « أنا » اللتان شرعتا فى مذبحتهما ، دون أن تتخليا عن غموضهما ، وكأنهما نفسان لا جسم لهما ، أو ملكان من الألفاظ ، قد نفذا فى عمق إلى صميم نفسه [3].

وهذه المشكلة ليست بالطبع جديدة كل الجدة ، بل هى تثار حينا بعد حين فى الأدب منذ ظهور الرومانسية ، ولكن من الواضح أنها عند بعض الكتاب قد أصبحت هما . ويلاحظ « بلانشو » نفسه أن موضوع « توماس الغامض » يمكن أن يعالج علاجا متنوعا إلى ما لا نهاية ، وهو نفسه قد أصدر نصين أو صيغتين منه وإذا كان « بيكيت » « وبلانشو » يختلفان فى كثير من النواحى ، ليس أقلها حضور البديهة — فإنهما يشتركان فى اهتمام واحد هو الكشف عن فلسفة تصور « الأنا » من الناحية الخيالية .

---

1) Molloy, p. 31. cf. Unnamable, p. 407-8.

2) S. Schmaker, Self-knowledge and Self_Identity Cornell,1963.

3) M. Blanchot , Thomas l'Obscur. Nouvelle Version . p. 36 Gallimard, 1950.

ومحاولة شخصيات بيكيت للوصول إلى درجة شافية من معرفة الذات هي التي تدفعهم — إلى حد ما — إلى حصر حياتهم داخل نطاق ضيق ، وإلى عزل أنفسهم عن الآخرين ، وعن البيئة المادية ، وهو عزل يؤدي إلى خليط عجيب من الحيرة والوضوح الذهني ، ومن نفاذ البصيرة الذي يتميز به الطفل والشيخ معا . والسمة المقابلة في روايات موريس بلانشو وحكاياته هي التباس عجيب في العلاقات الشخصية — « فتوماس » « وآن » تربطهما علاقة حميمة وثيقة ، ولكنهما في الوقت نفسه غريبان أحدهما عن الآخر إلى غير حد ، مما يذكر القارئ بصعوبات مماثلة في « تريسترام » . والعذاب النهائي هو كيف يموت الإنسان .

« لقد كان في الموت نفسه ، محروما من الموت ، إنه إنسان معدوم بصورة مروعة قد اعتقل في العدم بصورته الخاصة نفسها [١]» .

* * *

حاولت في هذا البحث أن أبين ما يحاول الفلاسفة أن يصنعوه باللغة ، وإلى أي مدى يستطيع الخيال الأدبي عند كل من « لورنس شترن » « وصمويل بيكيت » « وموريس بلانشو » أن يستغل تعليق الفيلسوف على عاداتنا اللغوية .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٠ .

ريجيبيرو رومانو

الملامح الطبيعيّة والمجتمع

ترجمة : الدكتورة ليلى عثمان

نستطيع أن نقول إن جوهر تاريخ الإنسان منذ أن ظهر على وجه الأرض يكمن فى التغييرات التى أدخلها على الملامح الطبيعية . فالهدم والتغيير والتشييد : هذه العناصر الثلاث قد ظهرت فى وقت مبكر جدا من تاريخ الإنسان ، وقد اتخذت خلال نموها التدريجى طابعاً لا تزداد على مرور الزمن إلا وضوحاً وتميزاً . وإذا كان تأثير فعل إنسان واحد على البيئة هاماً ، فإنه تأثير عدد أكبر من الناس يمكن أن تكون له نتائج تغييرية حاسمة بصورة مطلقة .

ولكن قصر تكوين الملامح الطبيعية للمنظر على مجرد فعل الإنسان فى الطبيعة قد يكون صورة ساذجة لفحص المسألة ؛ لأن هذا العمل فى الواقع لم يكن أبداً بسيطاً ولا من جانب واحد . وحتى فى أبسط المستويات (نسبياً) لملامح المنظر ، يمكننا أن نتحقق من وجود عوامل عديدة ذات أثر متبادل : فليس فقط تحدى الإنسان للطبيعة هو الذى « يبنى » ملامح المنظر ، بل أيضاً من شأن رد الطبيعة على هذا التحدى أن يسهم فى إقامة أسسها . رد فى صورة تشيدات تحكمها التضاريس وطبيعة التربة والمناخ. ومن جهة أخرى فإن تحدى الإنسان نفسه ليس بسيطاً بأية حال : وإنما هو بدوره متوقف على العوامل السيكلوجية والعناصر الدينية والوسائل الفنية للثقافة والعادات القانونية وعلاقات الجماعات بالأفراد وشبكات الطرق وظروف السوق ، وأخيراً على تأثير الأبنية المدنية التى كثيراً جداً ما تستطيع التأثير من بعيد وبصورة واضحة على

ملامح المناظر الزراعية. وكل ذلك معروف جداً، وقد قدم لنا لوشيو جامبى Lucio Gambi أخيراً عن ذلك بحثاً مدهشاً [1].

هل لا نزال نحتاج حقيقة إلى التوقف أمام العلاقات التى توجد بين ملامح المنظر والسكان الزراعيين [2] أو إلى إبراز العلاقات بين ملامح المنظر الطبيعية وبين الآلات الفنية التى تستخدم فى الأعمال الزراعية [3]؟ فدور المدينة، باعتبارها عاملا فى تغيير ملامح المناظر الزراعية قد درس بما فيه الكفاية[4].

نعم، لا تزال هناك مادة لدراسة دولابية تكوين هذه الملامح؛ فالمناطق التى يكتنفها الغموض لا تزال عديدة، ولا يزال أمام المؤرخين والجغرافيين عمل كثير لإنجازه مشتركين من أجل إتمام مهمتهم. ومع ذلك فبعد أن انقضى قرن على المحاولة الأولى ل ج.ب. مارش G. P. March[5] فى سنة ١٨٦٤ يمكننا أن نقول دون حرج إن الدراسات الخاصة بملامح الحياة البشرية قد أحرزت تقدماً كبيراً. ومما يبرهن

---

(١) L. Gambi, « Critica ai concetti Geografici di poesagio umano »
(Questioni di geografia, Napoli, 1964, P. 133-145)

(٢) رومانو R. Romano « ملامح المناظر والسكان الزراعيون فى أوربا بعد القرن الحادى عشر» (paysages et peuplement rural en Europe après le XIosiécle)
(دراسات ريفية Etudes Rurales ، ١٩٦٥ رقم ١٧).

(٣) قارن C. Vivanti, La Cempagna del Mantovano nell' eta della riforme ، ميلان ١٩٥٩، ص ١٣٢ — ١٣٣.

(٤) على سبيل المثال، انظر C.Darby « اللامح الطبيعية الإنجليزية المتغيرة The Changing English landscape ، (المجلة الجغرافية ، ١٩٥١ ، ٤).

(٥) ج. ب. مارش « الأرض فى تغيرها بفعل الإنسان» The earth as modified by human action ، نيويورك ١٨٦٤.

على ذلك أسماء لوسيان فيڤر Lucien Fébvre [1] ومارك بلوخ Marc Bloch [2] وروجيه ديون Roger Dion [3] وهـ. بيوركفيك H. Byorkvik [4] وأ. مينيه A. Meynier [5] وم. سور M. Sorre [6] وهـ. لاوتنزاخ H. Lautensach [7] وج. شڤارتس G. Schwarz [8] و أ. سيريني E. Sereni [9] ، وأسماء كثير من العلماء الآخرين .

وإذا كنا لا نعترض على ما لمتابعة خط البحوث الأساسية هذا من أهمية ، فإنه

---

(١) ل. فيڤر ، «من أجل تاريخ مختلف كلى Pour une histoire à part entiére باريس ، ١٩٦٢ ، ص ٧ – ١٧٩ .

(٢) م. بلوخ، «الملامح الطبيعية الريفية : محاولة لتحرير وجهة نظر» Les paysages agraires : Essai de mise au point حوليات التاريخ الاقتصادى والاجتماعى ، مجلد ٨ ، ١٩٣٦) .

(٣) ر. ديون « بحث فى تكوين الملامح الريفية الفرنسية Essai sur la formation du paysage rural francais ، طور ١٩٦٤ .

(٤) هـ. بيوركفيك « أقاليم المزارع: السكن ونظم الحقول، التخوم والملكية العامة » ، The farm territories · habitation and field systems · boundaries and common ownership (مجلة التاريخ الاقتصادى الاسكندنافية ، ٤ ، ١٩٥٦).

(٥) ا. مينيه ، « ملامح الطبيعة الزراعية » Les paysages agraires ،باريس ١٩٥٨ .

(٦) م. سور ، « الإنسان والأرض » L' homme et la terre ، باريس١٩٦١.

(٧) هـ. لاوتنزاخ ، «تغير الملامح الجغرافية» Der geographische Formenwandel فى Colloquium Geographicum ، مجلد ٣ بون ١٩٥٢ .

(٨) ج شفارتس، «جغرافية العمران العامة» Allgemeine Siedlongsgeographie برلين ، ١٩٥٩ .

(٩)سيريني، «تاريخ الملامح الطبيعية الزراعية فى إيطاليا» Storia del paesagio agraaio italiano ، بارى ، ١٩٦١ .

يبدو لنا من الممكن أن نحاول (مجرد محاولة) اتباع دروب ليست أخرى ولكنها تستطيع أن تبين لنا العلاقات التي تنشأ بين الملامح الطبيعية وبين المجتمع . كما أني أريد متابعة ردود الأفعال المترتبة على تأثيرات المراكز الاجتماعية على الملامح أكثر مما أريد بيان هذه التأثيرات . نعم لا شك أن ملامح المنظر حقيقة بشرية ، وبالتالي إجتماعية . ولكنه بدوره لا يظل جامداً بعد أن يخلقه الإنسان ، ولكنه يؤثر على المنشآت الاجتماعية التي سبق أن ساهمت في خلقه : وهذا منطق لم يدرس بصورة جوهرية إلا في اتجاه واحد . فربما كان مما يستحق العناء أن يدرس فترة في الاتجاه الآخـــر .

وستكون الغابات أول مجال لدراستي .

فالإنسان ، باعتباره الفردى أو باعتباره واحدا من مجموعة ، قد وجه نشاطه نحو الغابات في وقت مبكرا جداً . وقد أدى عمله الهدام إلى ظواهر من إزالة الغابات ذات نتائج مذهلة : فتعريه التربة وازدياد التبخر (ولكن سيتحتم علينا أن نعود إلى هذه النقطة بعد قليل) والتغير الجذرى للملامح السطح ، كل ذلك قد تم بسبب إزالة الغابات ، ولعله مما لا يخلو من أهمية أن نتتبع عن كثب مثالين من هذا القبيل لندرك بتمام الوضوح النتائج الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الشاسعة لهذه الظاهرة .

وأنا أعرف ـــ وكل المؤرخين الاقتصاديين يعرفون ـــ أن الغابة كانت ماثلة دائما في الحياة الاقتصادية في أوربا قبل الثورة الصناعية . فتشييد السفن وأعمال البناء وأعمال الزجاج واستغلال المناجم والتعبئة ، هذه هي القائمة الأولى من أفواه ابتلاع الأشجار . ولذلك فإن المؤرخ الذى يشتغل بتاريخ البحرية العسكرية والبحرية التجارية في البندقية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر لا يرى أهم من الدور الذى يقوم به الخشب في هذا القطاع الأساسى من الحياة الاقتصادية للجمهورية . ونحن نعرف أنه يجب أن يتوفر ـــ على وجه الإجمال ـــ من أجل بناء سفينة ما يلي :

١ — أرو : ٣٨٠ عرق مقوس للجانبين والصدر ودعامة السكان (الدفة) ، طول كل منها ٨٫٥ إلى ١٠ أقدام ومحيطه من ٤ إلى خمسة أقدام (أقدام بندقية) ؛

٢ — ١٥٠ عرقا مستقيما لأطوال القاع وعوارضه وللحزام الملوى الداخلى وعروق الظهر . . . الخ طول كل منها من ٢٤ إلى ٢٩ قدما ومحيطه أربعة أقدام ؛

٣ — ٢٨٠ لوحا للحشو الخارجى ، سمك كل منها ½ قدم (؟) ؛ مذشورة من جذوع طول كل منها ٢٤ قدما ومحيطه من ٤ إلى ٥ أقدام ؛

٤ — شربين : ٢٥ عرقاً للممر الداخلى والـ opastis والأحزمة الداخلية ، طول كل منها ٤٠ قدما ومحيطه قدم وقبضة ؛

٥ — شربين أو بلوط : ١٨ عرقاً للسطح ؛

٦ — بلوط : ٥٠ قطعة أصغر حجما لتجهيز الظهر و ٣٠٠ لوح من أجل الداخل أو الظهر(١) . . . » .

وإذا عرفنا أن الأسطول البندقى كان ، فى منتصف القرن السادس عشر ، يتكون من حوالى ١٥٠ قطعة وأن معدل حياة السفينة ما يقرب من عشر سنين (ولكن مع إصلاحات هامة متكررة) ، فهمنا بسهولة ضخامة الجهد الضرورى لتزويد ترسانة الجمهورية بالخشب . وفى نفس الوقت كان يقطع من غابة ألباجو Alpago ما بين عشرة آلاف وعشرين ألف شجرة زان من أجل صنع المجاديف الضرورية للسفن (حوالى ٢٠٠ مجذاف ، أى ٢٠٠ شجرة زان لكل سفينة) .

هذه كلها حقائق عادية . ومن هنا نشأت ، بكل تأكيد ، العناية العظمى التى كانت توجهها الجمهورية دائما للغابات : تلك العناية التى تتمثل فى مجموعة التشريعات التى أصدرتها الجمهورية لصلحة تراثها من الغابات .

---

(١) ف ك . لين F. C. Lane « السفن وبناءوها فى البندقية أثناء النهضة ، Navires et constructeurs à Venise pendant la Renaissance ، باريس ، ١٩٦٥ ، ص ٢٠٤ رقم ٢ ، أنظر أيضاً ر . ج . ألبيون R. G. Albion الغابة والقوة البحرية . مشكلة الخشب بالنسبة للبحرية الملكية Forest and Sea Power. The Timber Problem of the Royal Navy كيمبردج ١٩٢٦ .

ولكن هذا المجهود من جانب البندقية لضمان تموينها المستمر المستقل الشامل من الخشب تستتبع التزامات تتجاوز بمدى شاسع تلك العلاقة الفردية بين الترسانة والخشب .

الترسانة فى حاجة إلى خشب . هذا حقيقة أولية . إنها فى حاجة إلى خشب بصورة مستمرة . لا بد لها أن تضمن استقلال هذه التموين الذى لا يصح أن ينقطع ، ولاسيما فى أوقات التوتر والحرب . وهى فى حاجة إلى تموين شامل ، لأن تشييد السفن لا يتطلب خير أنواع الخشب وأجود الأشجار فحسب ، بل يتطلب أيضاً « أنماطا » مختلفة بنسب تكاد تكون ثابتة لا يمكن استبدال أحدها بالآخر . فإذا انقطع أحد هذه الأنماط ، فإن دائرة التشييد تتوقف كلها . وغالباً جداً ما توجد مثل هذه التحليلات فى البحوث الخاصة بتاريخ بناء السفن فى البندقية . فهذه هى الصلة العادية بين تاريخ الغابات والتاريخ الاقتصادى .

ولكن لعله يجب علينا أن نقف لحظة أخري أمام هذه النقطة ، مع لفت النظر إلى أنى لا أنتقد أحداً غير نفسى وغير بحوثى عن مسائل التشييد الملاحى فى البندقية . .

ذلك أن العلاقة بين تاريخ الغابات والتاريخ الاقتصادى يجب أن توسع والواقع أن إثبات علاقة مباشرة بين غابات البندقية والتشييدات الملاحية فى هـــذه المدينة لا يمكن أن تذهب بنا بعيداً . بل لا بد من تكملتها بالاعتبارات الخاصة بالاحتياجات إلى الخشب من أجل البناء والصناعات الزجاجية والتدفئة ... أما بالنسبة للبناء ، فكيف يجوز لنا أن ننسى أنه يمكننا ـــ تبعاً للقوائم الناقصة التى نشرها ا. موتس[1] O. Mothes — أن نعد ١٠٩ من الأبنية خلال القرن الرابع عشر و٢٤١ خلال القرن الخامس عشر و٤٢٣ خلال القرن السادس عشر و١٣٧ خلال القرن السابع عشر؟

---

(١) أ. موتس « تاريخ العمارة والنحت فى البندقية ، Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs ، ليبزج ١٩٥٨ ، ص ٣٧٧–٤٠٦ .

وأقول قوائم ناقصة لأن هناك وثيقة — يحتمل جداً أن تكون كاملة — تشير إلى قيام ١٧٥ بناء جديداً فى فترة ما بين سنتى ١٩٣٩ — ١٥٥٩ وحدها (١)

وأما عن خشب الوقود : فلسنا فى حاجة إلى اللجوء إلى الإحصاءات ، ويكفينا أن نذكر بأن المؤرخ سابليكو Sabellico (القرن الخامس عشر) يتكلم عن وجود الوقود لاستخراج المعادن (فيما يسمى اليوم Riva dell' Olio) . جهة ومن أخرى كان من شأن أهمية تجارة خشب الحريق أن كون لها ، فى سنة ١٥٣٣ ، قضاء خاص بها (Le Magistrato alle legne) . وأما عن صناعة الزجاج فهناك إشارات كثيرة فى عدد من الوثائق ، عن كميات الخشب التى كانت تحرق فى أفران مورانو Murano .

ومن الواضح أنه من السهل أن يقال إن هذه الارتباطات التى أعقدها هنا بين خشب التدفئة والخشب المستخدم فى البناء بمناسبة بناء السفن مبالغ فيها لأن الخشب المخصص لهذين الاستعمالين يختلف اختلافاً تاماً (ولاسيما بالنسبة لخشب الوقود) عن الخشب المستخدم فى الترسانة . وهذا حق. ولكن يجب أن نسارع بلفت النظر إلى أنه فقط على مستوى الاستهلاك والاستعمال ، وليس على مستوى الإنتاج . فهنا ، فى حالة البندقية على الأقل ، تعتبر المسألة عامة فى مجموعها. والواقع أن استغلال الغابات ذات النفع للأرسنال معناه ، بالنسبة للسكان الذين يقيمون «حيث وجه رجال الأعمال والمتعهدون أنظارهم» ، سلسلة كاملة من السخرة والعبودية التى يتمنون التخلص منها. ومن خير الوسائل للتخلص من ذلك أن يزيلوا أشجارها... ولو انتهى الأمر بإعادة تشجيرها بعد ذلك بأشجار لا تثير أطماع البحارة ... وهناك من العناصر الأخرى ما كان يجب أن نضيفها إلى هذا العنصر الأول الذى يوحد بين أنماط الخشب المختلفة على مستوى الإنتاج . ولكنى لا أحب أن أتوقف كثيراً أمام هذه النقطة . ويجب

---

(١) سجلات الدولة — Venise , Giudici del Piovego, Licenze di construzeone

بدلا من ذلك أن أحاول بيان كيف أن العلاقة بين تاريخ الغابات وتاريخ الاقتصاد يمكن أن تثرى وتقوى وتفيض على اللامح الاجتماعية ، بل وعلى اللامح السياسية.

أما من حيث اللامح الاجتماعية ، فإن استغلال مجموع من الغابات قد أدى دائماً ، فى حالة البندقية التى درستها — وإن لم يكن ذلك مقصوراً على هذه الحالة وحدها — إلى تغييرات كبيرة فى العلاقات الاجتماعية للمجموعة البشرية . فوصول ضباط الترسانة إلى إقليم مغطى بالغابات يمثل صدعاً كبيراً : نهاية الاستقلال الإقليمى إذا كانت الغابة تابعة لإقليم ، وضعف سلطة السيد المالك إذا كانت الغابة ملكية خاصة . ويحدث فى كل الأحوال تعقد حياة الفلاحين فى المنطقة . فالواقع أنه يقع عليهم ، فى كل الأحيان عبء النقل حتى المجارى المائية الصالحة للملاحة ، وذلك فى صورة عمل أو عربات أو بهائم ... ولكن ليس هذا الملمح نفسه هو الذى يجب أن نأخذه فى الاعتبار . فالواقع أنه من المهم جداً أن وجود هؤلاء « الضباط » بقدرتهم التنظيمية يمثل الاستعاضة عن تصور عتيق للاستثمار (يتمثل فى أغلب الأحيان و بوجه خاص فى صورة إتلاف) بتصور أكثر تعقداً لاستثمار مقبل .

وهنا يبدو بوضوح كيف أن « السياسة » أو « التنظيم السياسى » وقبول التنظيم السياسى أو رفضه كلها تؤثر تأثيراً حاسماً على اللامح الطبيعية لمنطقة ما ، وكيف أنه يمكن « لصدمات ردود الأفعال » أن تحدث تغيرات أخرى فى اللامح الطبيعية — سواء أكان ذلك داخل المنطقة نفسها أم فى أماكن أخرى بعيدة عنها (كما سنرى فيما بعد) .

ولكن ليس هذا كل ما فى الأمر . فقد أشرت فيما سبق إلى أن ترسانة البندقية كانت فى حاجة إلى أن تضمن الحصول على الأخشاب محلياً — أعنى من داخل دولة البندقية نفسها — حتى وإن كان فى مقدورها أن تحصل عليها من ممتلكات البندقية فى إستيريا ودلماسيا : ذلك أنه من الطبيعى أن تهتم المؤسسة العسكرية بضمان حصولها محلياً على مادة استراتيجية على جانب كبير من الأهمية كالخشب حتى لا تتعرض للأخطار ولاسيما خلال فترات الحرب حيث تصبح أحوج ما تكون إلى هذه المادة . وبطبيعة

الحال لم تعدم ترسانة البندقية أن تستمد الخشب من بعيد ، من أبعد الأماكن الممكنة ، ولكنى أكرر أن الاهتمام الذى أشرت إليه لم يكف يوماً عن الظهور . غير أن هذا الاهتمام كان غريباً على أصحاب السفن التجارية . فالمسألة كانت تمثل فى أذهان هؤلاء الآخرين فى صورة مختلفة كل الاختلاف ، ويمكن تلخيصها فى هذه القاعدة الأولية ، وهى أن أصحاب السفن الخاصة كانوا يحرصون على شراء خشبهم من المكان الذى يجدونه فيه أرخص من غيره . فشراء الخشب من مكان بعيد ونقله حتى البندقية معناه زيادة ثمنه بشكل فاحش وانعدام المنفعة من شرائه من هذا المكان . فكان لابد إذن من شرائه فى مكان بعيد وتصنيعه فى نفس المكان . وهى قاعدة بسيطة ولكن لم يكن هناك بد من اصطدامها بالسياسة العامة للبندقية التى كانت تحرص على أن تدافع عن نشاط صناعها . فهذا التعارض كان حاداً إلى أقصى درجة ، لأنه ، فى الحقيقة ، كان يتجاوز هـذه المسألة الخاصة ، مسألة بناء السفن — مهما بلغت أهميتها — إلى المبدأ العام للسياسة الاقتصادية التى كانت تركز جميع ضروب النشاط الممكنة فى مدينة الخليج . فالمسألة إذن هامة جداً . ومع ذلك فأمام ضغط المصالح الخاصة وبوجه خاص بسبب الحاجة الملحة إلى الاحتفاظ بأكبر قسط ممكن من الموارد المحلية للخشب من أجل البحرية الحربية ، اضطرت البندقية أول الأمر إلى قبول دخول السفن غير تامة الصنع فى المدينة : وهناك كان يضاف إليها السطح الثالث والأشرعة وجميع الحبال . وبعد ذلك سمح بدخول السفن تامة البناء المصنوعة خارج الخليج ... ولكن فى ممتلكات البندقية . وفى الخطوة الثالثة استمر هذا الإجراء فى الاتساع ، فسمح « بإعطاء الجنسية » بكل بساطة للسفن المصنوعة بتمامها فى الخارج: فى البحر الأسود والقسطنطينية وروتردام .

أتعشم أن أكون قد وضحت ، بما فيه الكفاية ، العملية بأسرها : فهنا بنية اجتماعية معينة تجارية ملاحية فى جوهرها غيرت ملامح الإقليم فى داخل الأرض تغييراً كبيراً . غيرتها من جهتين : إزالة بعض الغابات إزالة كاملة ، وإنشاء غابات أخرى مختلفة الأشجار . هذا هو الوجه الأول من المسألة . وتلك التغييرات فى الملامح — وخصوصاً الأول منها وهى أكثرها جذرية — قد أدت إلى تغيرات ،

إلى إنشاءات بعيدة المدى لم يتنبأ بها ولم يكن من الممكن التنبؤ بها ، واستطاعت أن تؤثر بصورة جدية على البنية الأساسية ـ التجارية ـ الملاحية ـ تلك البنية التي كانت السبب في التغيير الأول للملامح .

أريد ، بعد أن استعرضت حالة البندقية ، أن أعرض حالة أخرى ، جد بعيدة عن تلك ، ليس فقط من وجهة النظر الجغرافية : وهى حالة استغلال المناجم فى أمريكا الإسبانية يوم أن كانت مستعمرة . ونستطيع مرة أخرى أن ننطلق من تقرير حقيقة فى غاية البساطة : ذلك أن المناجم تبتلع كثيراً من الخشب ؛ إذ لا يمكن التقدم تحت الأرض دون تقوية الأنفاق ، وتقوية الأنفاق فى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر (بل وبعد ذلك) معناها استخدام الخشب . وبعد أن تستخرج خامات المعادن يجب تصفيتها لتخليص المعادن منها : ومن جديد يحتاج إلى الخشب . ويكفى أن نقرأ أى وصف من الأوصاف القصصية العديدة لبوتوسى Potosi لكى نرى آلاف الشعل تضطرم فى الأفران les quairas نعم من المؤكد أن إدخال طريقة الملغمة بالزئبق فى أمريكا منذ منتصف القرن السادس عشر قد سمح بتخفيض استهلاك الخشب إلى حد كبير . ولكن الملغمة لم تستبعد استهلاك الخشب كلية ، لأن طريقة الإذابة قد استمرت ، بالنسبة للخامات البالغة الثراء ، قروناً بعد ذلك .

وإذن ففى هذه الحالة أيضاً يثبت لنا ، بصورة بينة الوضوح ، الارتباط المباشر بين الخشب والنشاط الاقتصادى الذى نحن بصدده .

ولكن يبدو لنا مرة أخرى ، أنه من الممكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك . ويبدو لى أن أهمية الخطوات التى يجب اتباعها ، فى هذه الحالة ، تنحصر بوجه خاص فى حقيقة أننا هنا أمام إطار لاقتصاد عام يختلف اختلافاً مطلقاً عن إطار الاقتصاد الأوربى . وهو هنا الإطار الاستعمارى بقوانينه وضروب استعباده و « حرياته » . ولاشك أنه من المستحيل أن نلم فى مقال بجميع مسائل الخشب فى علاقته بالاستغلال الهائل للمناجم فى أمريكا اللاتينية . لذلك أرانى مضطراً لاختيار

مثل واحد . ويبدو أن أثرى الأمثلة من حيث الدلالة هو مثل المقارنة بين هوانكا ڤيليكا Huancavelica وپوتوس .

ولنبدأ بهوانكا فيليكا. لقد أصبحت مناجم الزئبق فيها ، أبتداء من سنة ١٥٦٤ عنصراً عظيم الأهمية لتنمية استخراج الفضة في جميع إقليم الأنديز. وفي الوقت الذى وقع فيه هذا الاكتشاف كانت منطقة هوانكا فيليكا مغطاه بملحفة من الغابات على قدر كاف من الكثافة . ولكن لم تمض خمس سنوات على بدء استغلال الإقليم حتى تعرى ، وتغيرت الملامح . وقد عمل فيما بعد على وقايته باستعمال عشب ينمو في شكل أدغال ــ الايكو ("stipa icho") icho ، وهو نوع من السمار ــ وبما أنه غنى بالكبريت والنترات ، فإنه يكفى لإيصال خامات الزئبق إلى درجة التصعيد . وبذلك تصبح المسألة محاولة عن طريق الاستبدال. ولكن الأمر لا ينتهى عند هذا الحد . فهناك حقيقتان على الأقل تجب الإشارة إليهما .

١ ــ أولا أن الخشب استمر في النقصان حتى لم يعد يكفى تقوية أنفاق المناجم وهذا النقصان يفسر لنا، مع غيره من أسباب أخرى، الانهيارات العديدة التى حدثت وأدت إلى صعوبات جمة فيما يتعلق بالإنتاج .

٢ ــ أدى استخدام الإيكو إلى نتائج ليست فقط ذات طابع فنى واقتصادى بل أيضاً ذات طابع اجتماعى . وهذا النوع الأخير من النتائج هو الذى يجب أن نركز عليه انتباهنا بوجه خاص . ولكن ينبغى لى أن أذكر بحالة پوتوس في إيجاز . فالقصة العجيبة لمرتفع (Cerro) پوتوس جد معروفة . فنحن نعرف مثلا أن النشاط التعدينى الذى نشأ هناك كان بالوعة للخشب . ونعرف أيضاً أن طريقة الملغمة التى أصبحت ممكنة ليس فقط بفضل الوصول إلى اكتشاف فنى ، بل أيضاً بفضل تلك الحقيقة المشخصة وهى إنتاج الزئبق في هوانكا ڤيليكا ، نقول إن هذه الطريقة قد أدت منذ سنة ١٥٧٢ إلى توفير كبير في استهلاك الخشب. ولكن مسألة الوقود في پوتوس كانت دائماً حرجة بعد سنة ١٥٧٢ كما كانت قبلها ــ أرض تقع على ارتفاع ٤٠٠٠ متر (جد باردة ، قاسية قاحلة إلى حد أنه لم يكن من الممكن

إنتاج القمح والأشجار إلا على بعد اثنى عشر فرسخاً منها) ، هذا ما نجده فى نص يرجع إلى سنة ١٥٧٣ . فيبقى إذن أنه حتى بعد إدخال طريقة اللغمة يتحتم أن يستورد من بعيد ذلك الخشب الذى يحتاج إليه فى تقوية الأنفاق وذلك الذي لا يزال بالرغم من كل شىء يستخدم فى صهر الخامات . فهنا لا يمكن الاستعانة بأى بديل، ولا بالإيكو . وإذن ففى البداية نجدنا أمام موقفين متشابهين فى هوانكا ڤيليكا وبوتوس . لكن الموقف النهائى مختلف .

ومن المعروف أن استخدام «الميتا» (أعنى العمل الذى كان على الهنود الحمر أن يبذلوه فى كلتا المنطقتين المدنيتين) كان فى بوتوس أثقل منه فى هوانكا ڤيليكا بصورة لا تحد . نعم إن « الأبعاد» (فى جميع الاتجاهات) مختلفة فى كلا المركزين فبوتوس أثقل « وزنا » من هوانكا ڤيليكا بكثير . ولكن يبدو لى أن هذا الاختلاف فى « الأبعاد » وفى « الثقل » يرجع ، هو الآخر ، إلى الاحتياجات إلى الخشب الذى تملك منه بوتوس نسباً تفوق ما تملكه هوانكا ڤيليكا بصورة لا تحد . وإذا أردنا أن نأخذ فكرة عن كمية اليد العاملة المخصصة لتزويد مناجم بوتوس بالوقود من أماكن بعيدة ، فإنه يكفى أن نتذكر أنه فى سنة ١٦٠٣ كان هناك ٣٧٠٠ هندى يقومون بهذا العمل من مجموع العملة المشتغلين بجميع أعمال المناجم وقدرهم ٣٠٠٠٠ . وأهمية هذه النسبة مما يبدو للعين المجردة . وإلى هؤلاء يجب أن نضيف عدداً كبيراً من الحيوانات (اللاما بوجه خاص والبغال) المستخدمة فى نقل الخشب. فهناك إذن رأس مال كبير من القوى البشرية والحيوانات يستخدم فى هذا القطاع . ولكن المشكلة الحقيقية ليست مشكلة العدد : بل إن الحاجة إلى تزويد المناجم بالخشب تزيد من فاعلية الأسباب التى تؤدى إلى جميع الحقائق المؤلمة البشرية والاجتماعية للعمل فى بوسوتى .

تشير جميع الأمثلة التى ذكرت حتى الآن إلى مواقف مما قبل الثورة الصناعية . وأريد الآن أن أقدم مثالا عن الحاضر ، بل حتى عن المستقبل . . . .

من المعروف أن الغابات كانت تعتبر دائماً عنصراً هاماً لوقاية التربة من التعرية،

ومن ثم تعتبر عنصراً هاماً فى منع الفيضانات. هذا إلى أنه كان هناك ميل إلى اعتبار الغابات عنصراً هاماً لحجز تبخر الماء. ولكنه قد قام البرهان على أن هذه النقطة الأخيرة غير صحيحة : «لقد قامت البراهين على أن المناطق المغطاة بالغابات تفقد من المياه عن طريق الرشح أكثر مما تفقد المساحات المغطاة بأى نوع آخر من أنواع النبات [1] ». ومن الواضح جداً أن هذه المسألة فى غاية الأهمية. فمن العسير إن لم يكن من المستحيل أن نغض النظر عن هذه المسالة ونحن فى عالم كعالمنا يتنبأ له بأنه بعد ثلاثين عاما سيحتاج إلى ضعف الماء الذى يستهلك اليوم. ولا بد من اتخاذ قرار أو بتعبير الاستثمار الاقتصادى ، لا بد من الاختيار .

ومن الواضح أنى لا أستحوذ على أية خبرة تسمح لى بإبداء رأى فيما يخص هذا الاختيار . ولكن مهما كان من شأن المستقبل ، فإن هذه المشكلة تسمح بإثراء المسألة التى تهمنى هنا إثراء كبيرا. ولنأخذ مثلا السهول الخضراء الإنجليزية التى ترعى فيها قطعان الضأن فى هدوء . وقد أنشئ الجزء الأكبر من هذه المروج ابتداء من القرن الرابع عشر، ابتداء من أزمة التحطيم الاقتصادى والاجتماعى فى القرن الرابع عشر. وقد سارعت عملية تغيير الملامح هذه الخطى أثناء القرن الخامس عشر، ووصلت لى قصى حدودها فى بداية القرن السادس عشر حينما استنكرها توماس مور فى جملته التى ظلت شهيرة ، وهى : «الغنم تلتهم البشر» . وقد كانت التغيرات فى الملامح التى تعبر عنها هذه الحكايات هائلة وهى تتجاوز مجرد التغيير فى « الملامح الريفية». فالواقع أن الأمر لم يقتصر هنا على مجرد تحويل الغابات (والحقول) إلى مزارع ، بل لقد طردت كتل بشرية ، مئات الآلاف من البشر من الريف إلى المدن ؛ واختفت تحت الغطاء الأخضر من مراعى الغنم قرى بأسرها ، بل آلاف

---

(١) أ.ج. روتر (A.J. Rutter) ، التبخر فى الغابات ، Endeavour ، مجلد ٢٦ ، ١٩٦٧ ، عن مقال مذكور فى ص ٣٩ .

القرى[1] (دون أية مبالغة) . وانقلبت انجلترا فى العصور الوسطى العتيقة من منتجة للقمح إلى منتجة للصوف ، وبعد ذلك إلى منتجة للنسيج الفاخر الذى سيرسى أسس قوتها المستقبلة (قوتها الكلية ، لا التجارية فحسب) .

قد يمكن الاعتقاد إذن أن هذه العملية وصلت إلى نوع من نقطة التبلور : فمنذ سنين قلائل كان يبدو أن هذه العمليات قد انتهت إلى غير رجعة . ولكن منذ بعض الوقت « لاحت الفرصة فى أن تكون زراعة الغابات أكثر كسباً من تربية الغنم »[2] فهل تعاد إذن ، زراعة الغابات ؟. هنا تتدخل الاعتبارات التى قدمتها فى بداية هذه الفقرة ؛ أعنى مشكلة التبخر . فيبدو أنه من المفضل ، لمنعه ، الالتجاء إلى النباتات القصيرة — يبدو فقط ، إذ أن أى استنتاج بالنسبة لهذا الموضوع يعتبر سابقاً لأوانه . هل سنشهد ، إذن ، الاحتفاظ بالمراعى ، أو إدخال زراعة النباتات القصيرة ؟ أم ستكون هناك عودة (ولو جزئية) إلى الغابات ؟

هذا السؤال يطرح نفسه بشكل صارخ ، ولست أدرى ، ولا توجد لدى المعارف الضرورية لكى أدرى ماذا ستكون التغيرات المستقبلة . ولكن على أية حال يبدو لى أنه سؤال هام ، حتى ولو لم توجد تغيرات . فيبقى أن يعرض السؤال نفسه . وهو سؤال يعليه البشر ، يعليه مجتمع ، مجتمع يتحتم عليه أن يقوم بالاختيار الصعب بين ثلاثة عناصر : الغنم (أى الصوف) والخشب والماء . ربح مباشر وفورى ، وربح أبعد من ذلك ، وربح بعيد جداً ، ولا شيء من ذلك سيعود على شخص أو على طائفة من أشخاص ، بل على مجموع بأسره . ولا شك أن القرارات التى ستتخذ ، ستقوم على أساس تقديرات علمية ، على اختيار مدروس بصفاء ذهن : ولكن أيضاً سيبقى هناك مجال نشاط للتصارع بين المصالح الشخصية التقليدية من جهة والمصالح الاجتماعية الجديدة من جهة أخرى . وهكذا يبدو لى أن تغيير نمط من أنماط

---

(١) م. بيرسفورد M. Beresford ، « القرى المفقودة فى انجلتره » The lost villages in England ، لندن ١٩٥٤ .

(٢) أ.ج. روتر A.J. Rutter المصدر سالف الذكر .

الملامح الطبيعية (أو تثبيته) يرجع إلى النظام الاجتماعى لمجتمع ، إلى بنية هذا المجتمع فى مجموعه .

* * *

هناك مجال آخر يبدو لنا فيه التصادم بين البنية الاجتماعية والملامح الطبيعية بشكل واضح جدا ، وهذا المجال تكشف لنا عنه مسألة انحراف الحدود . فالحدود بالمعنى الأمريكى للكلمة ، كما عرفها كتاب فريدريك ج. تيرنر Frederick J. Turner الشهير[1] يمكن أن تساعدنا على إعادة النظر فى دراسة مسألة الملامح فى علاقتها بالمجتمع على أسس جديدة . فمنذ العالم القديم كان من شأن تغيرات الحدود (باعتبارها خطا متحركا أكثر منها خطا ثابتا) أن تجر معها تغييرات عميقة . ولنترك جانبا ما كان يحدث فى العالم القديم من صراع على الحدود بين الفلاحين والبدو — بين قابيل وهابيل[2] — إذا أن عناصر هذه المسألة قد تاهت بين الأسطورة والعقل . ولكن بمجرد أن تصبح ظروف الحدود من المسائل التاريخية ، تتضح لنا كثير من الوجوه بشكل مضىء براق . وقد سبق أن درست ألمانيا العصور الوسطى[3] وأمريكا الإسبانية[4] من هذه الوجهة .

---

(١) ف . ج . تيرنر ، «الحدود فى التاريخ الأمريكى» The Frontier in American History ، نيويورك ١٩٥٣ ؛ وانظر أيضاً و.ب.وب ، « الحدود الكبرى » The Great Frontier ، بوسطون ١٩٥٢ .

(٢) انظر ج هوسمان G. Haussmann ، «La Terra e l'uomo & saggio sui principi di agricoltura generale» توران ، ١٩٦٤ ، ص ١٣٩ .

(٣) ج . و . تومسون J.W. Thomson ، «حقول التنقيب القابلة للاستثمار فى العصور الوسطى» Profitable Fields of Investigation in Medieval History ، (المجلة التاريخية الألمانية ، مجلد ٨ [١٩١٣] ، ٣) American Historical Review.

(٤) ف . بلود V. Bellaude ، فى المجلة التاريخية الأمريكية ، مجلد ٢٨ (١٩٢٢ — ١٩٢٣) ، American Historical Review.

ولكنى أريد أن أقدم بعض وجهات النظر بالنسبة لأمريكا الإسبانية بالذات . فهنا حضارات ومجتمعات مختلفة (أوروبية وأمريكية) دخلت فى طور احتكاك مع بعضها البعض . وكانت أولى التغيرات : أن حل القمح فى أمريكا محل الذرة والبغل محل اللاما ، وهنـــاك ظهرت الزراعة ، حيث كانت توجد مساحات شاسعة خالية . وقد نتجت عن ذلك « ردود أفعال » : فقد انتقلت الذرة والبطاطس إلى أوروبا . وهـكذا تغيرت الملامح على نطاق قارتين . ولـكن هذا كله من الأمور المعروفة جيدا ، ولذلك أشرت إليه بصورة جد سريعة . فمن الواضح أن الحقائق التى تدرك مباشرة « بالبصر » هى أولى ما تثير الانتباه ، وفى نظرى أن أهم مسألة لا تنحصر فى أن نرى القمح فى الغد حيث كانت توجد الأذرة بالأمس . ذلك أن الملامح الطبيعية يمكن أن تتغير فى أعماقها الحقيقية حتى فيما يتجاوز تغيراتها الخارجية . فأنا لا أعتقد مثلا أن التغيرات الخارجية (المرئية) فى المنطقة الوسطى لبيرو ، لنقل فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر ، كانت ذات أهمية . نعم ، لقد شاهدنا فى بعض الأقاليم ظواهر من إزالة الغابات بصورة هائلة : وقد أشرت إلى ذلك فيما سبق . ولـكنى أعتقد أن المزروعات التقليدية — الذرة والبطاطس والـكوكا — ظلت غالية . وبالرغم من ذلك فإن الملامح قد تغيرت . تغيرت لأن بنية نظام الإنتاج وملـكية الأرض هى التى تغيرت فزراعة حاصل واحد بعينه فى مجتمع هندى وفى ضيعة شاسعة من النمط الإسبانى لا تتمخض عن ملامح واحدة : فهناك آلاف الأشياء التى تتغير ، من شبكة الطرق حتى شبكة الرى . وهناك تغيرات أخـــرى تتمثل فى تغير نمط المسكن أو أبعاد المراكز السكانية السابقة (ضيقا أو اتساعا) . وهكذا نرى من خلف خطوط الحدود التى تتحرك وتتقدم وتغير أخاديد تبقى ، تشير إلى ضروب من التضاد والتعارض والمقاومة . هذا إلى أن تلك الخطوط هى التى تؤثر فى التغيرات المستقبلة . وعلى أساس هذه التغيرات الخاصة الملامح (التى لا يتحكم فيها إدخال حاصلات ، بل ظروف عامة جديدة) نستطيع أن ندرك ونقيس مدى ما يمكننا أن نسميه على وجه التقريب « التغـــيرات الحضارية الناجمة عن الاحتكاك بمجتمع

متقدم[1] » ، ونستطيع أن نقيس هذا المدى فى كل أعماقه الحقيقية ، وذلك لكى نفهم ، بالتالى ، ضروب التخريب وسوء الفهم . وهذه هى الوجوه المتعلقة بالكيف . ولكن الوجوه المتعلقة بالكم تظهر لنا ، هى الأخرى . فأعمال المناجم لم تكن مجهولة لدى شعوب أمريكا قبل وصول الأوربيين[2] ، ولكن نشاط الإسبانيين فى قطاع المناجم كان أشد عنفا بشكل لا يحتمل المقارنة . ولكن تغيرات الملامح التى يسببها استغلال المناجم لا تنحصر فى الكلوم الهائلة التى تصيب سفوح الجبال أو أكوام الفضلات التى تتراكم فى مداخل الأنفاق أو إزالة الغابات. فأى مركز تعدين يقوم ويتطور فى إقليم منعزل (وهذه هى الحال ، مثلا ، فى إقليم البارال Parral المعدنى) لا بد أن يؤدى إلى عملية معقدة بوجه كاف . فلدينا أولا الأشخاص الذين يصلون من بلاد بعيدة ويستقرون هنالك (بصورة طيبة أو رديئة : وبالأحرى رديئة) . وعندئذ تفتح الطرق ويطرد السكان المعادون ويبادون (وهذا ما حدث بالنسبة للهنود البدو فى إقليم شيشيميكا الكبرى ، فى شمال المكسيك) . وهؤلاء القادمون الجدد ، وهم من الحضر [ضد البدو] ، فى حاجة إلى طعام ؛ ومن ثم

---

(١) عن مسألة « التغيرات الحضارية الناجمة عن الاحتكاك ببلد متقدم » acculturation الذى قدمه ا. دوپرون A. Dupront بعنوان (De l' acculturation) فى المؤتمر الدولى الثانى عشر للعلوم التاريخية، مجلد ١ ، التقريرات، فيينا، ١٩٦٥ ، ص ٧ : ٣٦ » XIIe Congres international des sciences historiques, vol. 1, Rapports وانظر بوجه خاص الطبعة الإيطالية الموسعة والمكملة ، تورنيو ، ١٩٦٦ :

A. Dupront. L' acculturazione. Per un nuovo rapporto tra ricerca scienze storica .

(٢) ب ريفيه P. Rivet و هـ. أرساندو H. Arsandaux ، « صناعة المعادن فى أمريكا قبل كولمبس » باريس ١٩٤٦ » ، La Métallurgie en Amérique précolombienne .

تادوس كوفزان

العلامة فى المسرح

مقدمة لسيميولوجية الفن الاستعراضى

ترجمة : الدكتور محمد القصاص

فكرة العلامة Sema لاقت رواجاً كبيراً فى الفلسفة وتاريخ العلوم. فأبوقراط والرواقيون ، أفلاطون وأرسطو ، والقديس أوغسطين وديكارت ، ليبنتس ولوك وهيجل وهمبولت ، كل هؤلاء يمثلون بين الذين اشتغلوا بها بنفاذ . وقد تولد عنها مجموعة كبيرة متنوعة من العلوم والنظم: فالمصطلحات: séméiologie, sémiotique sématiologie, semantique sematologie . بمعنى علم الأعراض أو علم الإشارات أو علم الدلالات أو المعانى ، التى كانت تتغير اسماً أو مضمونا تحت تأثير الزمن وأحياناً بفعل زى العصر . كما كانت تقع فى زوايا النسيان لكى تظهر من جديد بدفع مفكر كبير . فتاريخ علوم الإشارة (أو العلامة) يستحق أن يدرس دراسة منهجية . أما نحن فسنقتصر على أن نشير إلى أن مصطلح ال sémiolgie (séméiologie) كان أثرى وأطول عمراً من جميع المصطلحات الأخرى التى تقدم ذكرها . فقد طبق منذ العصر اليونانى على ميدانين متباعدين من حيث المظهر : فى الفن العسكرى (علم توجيه الجنود بمساعدة الإشارات) والطب. والطب هو الذى بدا فيه أكثر استمرارا . ففى فرنسا مثلا ظلت الدراسة الطبية لأعراض الأمراض تسمى بعلم العلامات sémiolgie خلال القرن التاسع عشر ، وحتى أيامنا هذه .

وقد دخل هذا المصطلح sémiologe ميدان العلوم الإنسانية بفضل فرديناند دى سوسير Ferdinandde Sussure أو بالأحرى بفضل كتابه « منهج فى علم اللغة العام» Cours de linguistique générale الذى جمع بعد موته ونشر عام

الإيجابية (الألوان ، كثافة الأزهار والفواكه ، رقة الخطوط الطبيعية : الأنهار والسواحل) ، مع استبعاد جميع الوجوه الدرامية . ففي هذه المناظر الزائفة يتخلى التمثيل الحقيقي عن مكانه لتمثيل رمزى ، للقيم المشكوك فيها بعض الشىء . هذا إلى أن القيمة الرمزية للمناظر الطبيعية لا تزداد دائما إلا ثباتاً . ولكن الأمر يتعلق برموز لا تلبث أن تتحول إلى اختصارات تصحيفية : فمجرد النطق بكلمة الولايات المتحدة يذكر بمناظر ناطحات السحاب ، وباريس هى برج إيفل ، وروما هى الكوليزيه . هذه رموز اجتماعية عقيمة فى حد ذاتها ، ويميل المجتمع إلى دعمها باستمرار : ويبدو لى أنه من المفيد مقاومة هذه « النماذج » المفروضة من الخارج ، ولكى نلم فى المنظر بأهم حقائق تاريخ الإنسان : أعنى العمل وهو (باعتباره خلقاً فى الطبيعة) يغير الطبيعة تغيراً شعوريا .

تادوس كوفزان

العلامة فى المسرح

مقدمة لسيميولوجية الفن الاستعراضى

ترجمة : الدكتور محمد القصاص

فكرة العلامة Sema لاقت رواجاً كبيراً فى الفلسفة وتاريخ العلوم. فأبوقراط والرواقيون ، أفلاطون وأرسطو ، والقديس أوغسطين وديكارت ، ليبنتس ولوك وهيجل وهمبولت ، كل هؤلاء يمثلون بين الذين اشتغلوا بها بنفاذ . وقد تولد عنها مجموعة كبيرة متنوعة من العلوم والنظم: فالمصطلحات: séméiol ogie, sémiotique . sématiologie, semantique sematologie بمعنى علم الأعراض أو علم الإشارات أو علم الدلالات أو المعانى ، التى كانت تتغير اسماً أو مضمونا تحت تأثير الزمن وأحياناً بفعل زى العصر . كما كانت تقع فى زوايا النسيان لكى تظهر من جديد بدفع مفكر كبير . فتاريخ علوم الإشارة (أو العلامة) يستحق أن يدرس دراسة منهجية . أما نحن فسنقتصر على أن نشير إلى أن مصطلح ال sémiolgie (séméiologie) كان أثرى وأطول عمراً من جميع المصطلحات الأخرى التى تقدم ذكرها. فقد طبق منذ العصر اليونانى على ميدانين متباعدين من حيث المظهر : فى الفن العسكرى (علم توجيه الجنود بمساعدة الإشارات) والطب. والطب هو الذى بدا فيه أكثر استمرارا . ففى فرنسا مثلا ظلت الدراسة الطبية لأعراض الأمراض تسمى بعلم العلامات sémiolgie خلال القرن التاسع عشر ، وحتى أيامنا هذه .

وقد دخل هذا المصطلح sémiologe ميدان العلوم الإنسانية بفضل فرديناند دى سوسير Ferdinandde Sussure أو بالأحرى بفضل كتابه « منهج فى علم اللغة العام» Cours de linguistique générale الذى جمع بعد موته ونشر عام

١٩١٦ . ولنعد إلى الأذهان تلك الفقرات الواسعة الشهرة والتى يجب أن تعتبر نقطة انطلاق لكل محاولة لتوسيع ميدان البحوث الخاصة بعلم العلامات فى العلوم الاجتماعية :

« اللغة مجموعة من العلامات التى تعبر عن أفكار ، ومن ثم يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم البكم وبالطقوس الرمزية وإشارات المجاملة والإشارات العسكرية ، الخ . غير أنها أكثر هذه الأساليب أهمية . فيمكننا إذن أن نتصور وجود علم يدرس حياة العلامات فى قلب الحياة الاجتماعية ، ويصبح هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى ، وبالتالى من علم النفس العام ، وسنسميه علم العلامات sémiolgie ، وسيعلمنا مما تتكون العلامات وأى القوانين تحكمها . (..)وليس علم اللغة إلا جزءا من هذا العلم العام . وستكون القوانين التى يكتشفها علم العلامات قابلة للتطبيق على علم اللغة (. . .) وإذا أردنا أن نكتشف الطبيعة الحقيقية للغة ، فإنه يجب علينا أن ننظر إليها من ناحية ما تشترك فيه مع جميع النظم المماثلة ، (...) ونحن نظن أننا إذا نظرنا إلى الطقوس والعادات ...الخ باعتبارها علامات ، بدت لنا هذه الحقائق تحت ضوء جديد ، وأحسسنا الحاجة إلى جمعها فى علم العلامات وتفسيرها بقوانين هذا العلم »

ولم يكن فى وسع علم العلامات الذى طلبه عالم جنيف اللغوى (ومن قبله ش.س. بيروس Ch. S. Piers باسم ال semiotique ، أن ينجح أثناء نصف قرن فى أن يتخذ له مكاناً بين العلوم المختلفة ، ولكن الدراسات الخاصة بعلم العلامات قد خطت إلى الأمام خطى واسعة خلال العقود الأخيرة ، ولا سيما فى علم اللغة وعلم النفس : فقد قامت محاولات لإدخال طرق التحليل السيميولوجى فى بعض المجالات التى تحتوى على أرصدة من العلامات الاجتماعية، كمجموعة علامات الطريق وزى العصر والإشارات والشعارات . لكنه لم يهتم بدراسة الفن من الناحية السيميولوجية إلا قليلا جدا ، فيما عدا الفن الأدبى الذى هو أقرب إلى الدراسة اللغـوية .

ومن أوائل المحاولات التى بذلت لدراسة الفن باعتباره حقيقة سيميولوجية البحث الذى قدمه جان موكاروفسكى Jan Muka rovsky أمام المؤتمر الدولى الثامن للفلسفة فى براج ١٩٣٤ . وينطلق موكاروفسكى من مبدأ ، هو أن « كل مضمون نفسانى يتجاوز حدود الوجدان الفردى من شأنه أن يستحوذ على خاصة العلامة بمجرد قابليته للمشاركة» ويؤكد أن «العمل الفنى هو فى نفس الوقت علامة وبناء وقيمة » ليختتم بحثه بهذه الصورة النفاذة إذ يقول : (. . .) مادام طابع العلامة فى الفن لم يوضح بدرجة كافية ، فإن أية دراسة لبنية العمل الفنى ستظل ناقصة بالضرورة . ودون الاتجاه العلامى (أى السيميولوجى) فإن عالم الفن سيجد نفسه ميالا دائماً إلى اعتبار العمل الفنى بناء شكلياً بحتاً أو حتى انعكاسا مباشراً إما للاستعدادات النفسية أو حتى العضوية (الفسيولوجية) لدى الفنان ، وإما للحقيقة الواقعة المتميزة معبراً عنها بالعمل الفنى . وإما للوضع الأيديولوجى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو الثقافى فى بيئة معينة . (...). فوجهة النظر السيميولوجية وحدها هى التى تسمح للعلماء بأن يكتشفوا فى البناء الفنى الوجـــود المستقل والحركة الضرورية (le dynamisne) ، وأن يفهموا تطوره باعتباره حركة كافية قائمة بنفسها ، ولـكنها فى علاقة منطقية ووظيفية دائمة مع المحاولات الأخرى للثقافة .(١)

ومع ذلك فإن الآراء التى يبسطها موكاروفسكى ذات طابع عام جداً . فهو يميز بين وظيفتين سيميولوجيتين : وظيفة العلامة ووظيفة الاستقلال أو القيام بالذات ، ولـكنه لا يقترح أية طريقة للتحليل السيميولوجى فى مجال الفن . وهو لا يحاول بأية حال أن يعالج العمل باعتباره مجموعا أو سلسلة متتابعة من العلامات ، بل يبدو أنه يعتبره علامة : (« كل عمل فنى علامة ». « العمل الفنى له طابع العلامة الخ .)

ويظهر هذا الميل نفسه إلى اعتبار العمل الفنى وحدة سيميولوجية لدى إريك بويسنس Eric Buyssens ،فنراه فى كتابة المنشور سنه ١٩٤٣ والذى يعتبر من

---

(١) الفن باعتباره سيميولوجية (محاضر المؤتمر الدولى الثامن فى براج . ١٩٣٦ ص ١٠٦٥ — ١٠٧٠ «L' art csoe comme sémiologique .»

الـكتب الأساسية فى تاريخ العلم السيميولوجى الناشئ لا يخصص لظواهر الفن إلا مكاناً ضئيلا جداً . وهو على عكس موكادوفسكى ، يرى أن « صلة الفن بالعلامة ضئيلة جداً » ويستمر قائلا : « إن تنظيمه تنظيم فنى بحت : إنه طريقة استخدام العناصر التى من شأنها أن تحدث الانفعال . (. . .) العمل الفنى لا يقوم بالدور النفعى للفعل العلامى الذى يدعو إلى التعاون فى العمل : إنه بالأحرى مظهر لحادث نفسى(١) . »ويعتبر هذا الرأى الأخيرخطوة إلى الوراء بالنسبة لآراء موكاروفسكى. ويجدر بنا هنا أن نسجل هذه الملاحظة العابرة وهى أن العالم اللغوى البلجيكى يميز بين نوعين من العلامات: العلامات المنظمة والعلامات غير المنظمة . ويعتبر من الأولى الحديث وإشارات الطريق والإشارات الملاحية ورموز الرياضيين والفيزيائيين والـكيميائيين والإشارات التجارية والموسيقية والعروضية . ومن العلامات غير المنظمة بالنسبة إليه : الفن والإعلان وعلامات المجاملة والإشارات الجسمانية أثناء الـكلام والشعارات ، الخ .

ولم تعد لهذا التقسيم فى أيامنا هذه إلا قيمة تاريخية ، إذ قد أعدت منذ ذلك الحين معايير تصنيفية أقل جزافية من تلك ، وإذا كنا نشير إلى ذلك هنا ، فذلك لـكى نبين أنه إذا كان بويسيس يقرر أن « اتصال الفن بالعلامة ضئيل » فإنه يعترف له بدور العلامية المتميزة (أى أنه مجموعة من العلامات) .

وقد أخذت فـكرة علاج الفن على أنه حقيقة سيميولوجية تنتشر ، من بعد الحرب ، بين علماء اللغة وعلماء السيميولوجية . ويعتبر الأدب أى الفن الـكلامى حقلا خصباً للبحوث السيميولوجية التى شاعت بوجه خاص فى فرنسا والولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى . أما فى مجالات النشاط الفنى غير الأدبى ، فإن «ضروب التسلل » لا تزال نادرة ، خجولة ، قليلة المنهجية . ومما يناسب أن نشير إلى أن رومان جاكوبسون على وشك أن يعترف بأن التصوير والسينما « لغتان غير لغويتين

(١) اللغات والحديث ، Les langages et le discours بحث فى علم اللغة الوظيفى فى إطار السيميولوجية (علم العلامات) ، بروكسل ١٩٤٣ ص ٣٧

وأن مداخل رولان بارت Roland Barthes عن مجالات الفن المختلفة من شأنها أن تثرى تحليلاته السيميولوجية ، وأن «الفن باعتباره نظاماً سيميولوجيا» كان من أهم موضوعات الندوة التى نظمت عن العلامة فى الاتحاد السوفييتى عام ١٩٦١ .

ومع ذلك فإن نظرية العلامة لم تطبق بصورة منهجية حتى الآن فى أى مجال من مجالات الفن . فما هى أسباب هذه الحال؟ كيف نفسر هذا الخوف من تناول مناطق الفن ؟ الواقع أن علم العلامات الحديث يتكون ابتـداء من علم اللغة لدى سوسير . ولـكن بينما نجد لدى هذا العالم الحقيقى أن « علم اللغة ليس إلا جزءاً من هذا العلم العام « علم العلامات » يبدو فى أيامنا هذه ميل عكسى ، ميل إلى اعتبار علم العلامات جزءاً من علم اللغة أو وجهاً من وجوهه . ولعل هذا الاتجاه إلى قصر مسائل العلامة على اللغة هو السبب فى أن السيميولوجيا لا تهتم بالفنون إلا قليلا . وأنها تفضل عليها مجالات الإشارات (إشارات الطريق ، الرموز الرياضية ، علامات المنقولات ، الخرائط والدلائل السياحية ، دلائل التليفون ، العربات) حيث يستطيع المرء بسهولة أن يجد معادلات لغوية .

ومما هو أكثر استرعاء للانتباه أن الفنون الاستعراضية كانت ، بالرغم من اشتراكها مع المسائل اللغوية من بعض الوجوه ، بمنأى عن التحليل السيميولوجى. ونجد لدى بويسنس هذه الملاحظة ، وهى : « يبدو أن أثرى التراكيب بالمسائل العلامية هى تلك التى تنتج أمامنا حين تمثل إحدى الأوبرات » . ولـكنه يضيف إلى وسائل التعبير المسرحى (من الـكلمات والغناء والموسيقى والإيماء والرقص والملابس والديـكور والإضاءة) ردود أفعال الجمهور ومظاهر الحياة الاجتماعية،فضلا عن مشـاركة موظفى المسرح ورجال المطافئ والبوليس . وإذن فإن بويسنس يقصد المسرح باعتباره ظاهرة سيميولوجية حين يقول : « بالاختصار هناك عالم بأسره يجتمع ويتجاوب خلال بضع ساعات . »[1] والنوع الوحيد من العرض الذى حظى بالتناول علمياً من وجهة نظر سيميولوجية ، هو على قدر ما نعرف ، فن

---

(١) المرجع سالف الذكر ص ٥٦

السينما(١) . فكل تحليل لهذا الفن ، وهو من أحدث الفنون وأكثرها خضوعاً لفن مهني (تكنيك) خاص ، يخضع لهذا التكنيك نفسه ، ولكنه بكل تأكيد قد يستفيد من الاستناد إلى نوع من سيميولوجية الفن المسرحي. ومما تجدر ملاحظته أن كثيراً من علماء المسرح ومنفذيه يستعملون ، باعتبارهم من أرباب المهنة، مصطلح « العلامة » حين يتكلمون عن العناصر الفنية أو وسائل التعبير المسرحي، مما يدل على أن الشعور أو ما تحت الشعور السيميولوجي أمر حقيقي واقعي لدى أولئك الذين يشتغلون بالمسرح . وهذا يؤكد لنا في نفس الوقت الحاجة إلى بداية دراسة سيميولوجية في الفن المسرحي . وهذا هو الهدف الرئيسي للخواطر التي نسجلها هنا .

ويعتبر الفن الاستعراضي ، من بين سائر الفنون ، وربما من بين جميع المجالات في النشاط البشري ، هو الفن الذي تظهر فيه العلامة على أثرى ما تكون وعلى أكثر ما تكون تنوعاً وعمقاً . فالكلمة التي يفوه بها الممثل لها أولا دلالتها اللغوية ؛ أي أنها علامة للأشياء أو الأشخاص أو العواطف أو الأفكار أو لعلاقات هذه الأمور ، تلك الكائنات التي أراد مؤلف النص أن يثيرها . ولكن نغمة صوت الممثل والطريقة التي ينطق بها هذه الكلمة يمكن أن يغيرا من قيمتها . فكم هناك من طريقة لنطق كلمتي « أحبك » مما يجعلهما يدلان على العاطفة الملتهبة أو اللامبالاة أو السخرية أو الإشفاق ، ويمكن لإيماءات الوجه أو إشارة اليد أن تبرز دلالة الكلمات أو أن تدل على كذبها أو أن تزودها بظل خاص . وليس هذا كل مافي الأمر . فالكثير يتوقف على الهيئة الجسمانية التي يتخذها الممثل ، وعلى

---

(١) انظر مقالات كرستيان متس Christian Metz وبوجه خاص (السينما : لغة أم كلام ؟)(رسائل رقم٤، ١٩٦٤ ص٥٢ — ٩٠) ، Le cinéma : langue ou langage

وضعه بالنسبة لمخاطبيه . فكلمتا « أحبك » تؤديان قيمة عاطفية ودلالية مختلفة تبعاً لما إذا كان الشخص الناطق بهما يجلس على كرسيه والسيجارة فى فمه (دور دلالى إضافى للأدوات الساعدة) أو لما إذا كان ينطقها وبين أحضانه امرأة أو يفوه بهما وقد أدار ظهره للشخص الذى يخاطبه .

كل شىء علامة فى التمثيل المسرحى . فالعمود من الكرتون يدل على أن المشهد يدور أمام قصر . ونور الكشاف يكشف عن قصر ، ومعنى هذا أننا داخل القصر ، والتاج على رأس الممثل علامة الملكية ، فى حين أن الشحوب والتجاعيد التى تغطى وجهه ويمكن الحصول عليها بمساعدة الساحيق إلى جانب المشية المتهالكة ، كلها علامات الهرم . وأخيراً يعتبر ركوض الخيل الذى يتزايد من خلف الكواليس علامة على أن أحد المسافرين يقترب .

والمسرح يستخدم الكلمة كما يستخدم نظم الدلالة غير اللغوية . فهو يلجأ إلى العلامات السمعية والبصرية على السواء . ويستفيد من نظم العلامات المستخدمة بالفعل المتخابرين من البشر وتلك التى تبتكرها الحاجة إلى النشاط الفنى . ويستخدم العلامات المستخدمة من كل ناحية : من الطبيعة ومن الحياة الاجتماعية ومن المهن المختلفة ومن جميع المجالات الفنية . وإذا عملنا ، من باب الاستطلاع ، على فحص قائمة الفنون (الكبرى) والفنون (الصغرى) التى يبلغ عددها المائة تبعا لإحصاء توماس مونرو Thomas Monroe سهل علينا أن نتحقق من أن كل فن من هذه الفنون يجد مكانه فى التمثيل المسرحى ، حيث يلعب فيه دوراً علاميا ، وأن ثلاثين من بينها ترتبط ارتباطا مباشراً بالعرض المسرحى . ومن الناحية العملية لا يوجد نظام معين للدلالة ، لا توجد علامة يتعذر استخدامها فى العرض المسرحى . والواقع أن الثراء السيميولوجى فى فن العرض المسرحى يفسر لنا السبب الذى من أجله تجنب علماء العلامة هذا المجال . ذلك لأن هذا الثراء وهذا التنوع معا ، هما ، فى هذه الحال ، سبب التعقد .

والعلامات ، فى المسرح ، لاتظهر فى حالتها النقية إلا نادرا . وقد بين لنا ذلك المثل البسيط للكلمتين «أحبك» أن العلامة اللغوية تصحب فى أغلب الأحيان بعلامة النغم ، بعلامة الإيماء ، بعلامات الحركة ، وأن كل وسائل التعبير المسرحى الأخرى ، من ديكور وملابس وماكياج وإحداث أصوات (ضوضاء) تؤثر فى آن واحد معا على المشاهد باعتبارها مركبات علامات تتكامل وتتعاضد وتتحد فيما بينها أو تتناقض . فتحليل أحد العروض المسرحية من وجهة نظر سيميولوجية يحفل بالصعوبات الخطرة فهل يجب علينا أن نعمل عن طريق القطاعات الأفقية أم الرأسية ؟ هل يتعلق الأمر بادئ ذى بدء بفصل العلامات المنبعثة من النظم المختلفة والمتراصة فوق بعضها البعض أم بتقسيم المنظر إلى وحدات فى خط تتابعه ؟ ، ولكن المنظر ومعظم مركبات العلامات تقع فى الزمان والمكان فى آن واحد ، مما يزيد فى تعقد التحليل والتنظيم المنهجى

وقد يمكن أن نتناول مجال الفن المسرحى الشاسع ، باعتباره ميدانا لاستغلال العلامات ، بطرائق عدة . فأية طريقة يجب أن نختارها ؟ كان يمكن لهذه المهمة أن تسهل علينا بشكل محسوس لو أمكننا الاعتماد على تحليل نظرى ناضج بدرجة كافية لكل نظام من نظم العلامات التى يستخدمها العرض المسرحى أو يمكن له أن يستخدمها . ولكن ذلك أمر مستحيل فى الحالة التى عليها الدراسات السيميولوجية فى الوقت الحاضر .

فبعض مجالات التعبير الفنى لا تزال مجهولة للدراسة السيميولوجية ، كما هى الحال بالنسبة للفنون التشكيلية والموسيقى . وبعضها ، وهى المتعلقة بالمسرح على وجه الخصوص ، كالحركات الجسمانية (الإيماء ، الإشارات ، الأوضاع) والماكياج والإضاءة ظلت فى موقف لا يكاد يمتاز عن سابقه . ذلك أن المحترفين يقدرون قيمتها أحسن تقدير ويستغلونها خير استغلال ، ولكن الأسس النظرية تعوزها ، وليست ضروب العلاج الموجودة عنها إلا أرصدة ذات طابع عملى بحت . ولما كانت لا توجد أسس سيميولوجية على درجة كافية من القوة تسمح باستنباط نتائج منها حول الدور

الذى تلعبه نظم العلامات المختلفة فى ظاهرة المسرح المعقدة ، فقد اعتزمنا أن نتناول المسألة من النتيجة النهائية ، نعنى أن نتناول العرض المسرحى باعتباره واقعاً قائماً ، محاولين أن نضع شيئاً من النظام فى تلك الفوضى ، أو بالأحرى فى مظهر الفوضى الذى يرجع إلى ثراء كل ما يدور فى المكان والزمان خلال أى عرض مسرحى . وسنقصر بحثنا على الفن المسرحى ، وإن كان ذلك فى أوسع معنى للكلمة (الدراما ، الأوبرا ، الباليه ، التمثيل الصامت ، العرائس) تاركين جانبا صور العرض الأخرى ، وبوجه خاص السينما والتليفزيون والسيرك والصالات (Music Halls) .

ينبغى لنا أولا وقبل كل شىء أن نواجه معنى العلامة . فالنظرية العامة للعلامة علم خصب ينمو بوجه خاص فى المنطق وعلم النفس وعلم اللغـــة . أما بالنسبة للسيميولوجية فإنها نقطة انطلاق لا بد منها . وليس معنى ذلك أن معنى العلامة شىء واضح ، بل الأمر على العكس من ذلك ، فإن التعاريف الموجودة لا تختلف فيما بينها اختلافا محسوساً ، بل إن مصطلح العلامة نفسه موضع جدل ، أو بالأحرى موضع منافسة من عدد كبير من المصطلحات المشابهة : أمارة ، إشارة ، رمز ، صورة ، أعلام ، رسالة ، عرض ، شعار ، تلك الكلمات التى تظهر لا من أجل أن تحل محـــل العلامة ، بل من أجل تنويع معناها تبعاً للوظائف العديدة التى تستخدم فيها . ونحن لن نحاول أن نخلق تسميات وتعاريف جـــديدة ، لكيلا نزيد فى اضطراب الوضع النظرى للعلامة . وسنختار منها ما هى أقرب إلى المعقولية وفى الوقت نفسه ما هى أكثر تهيؤا لموضوعنا ، أى إلى سيميولوجية العرض المسرحى .

١ ـــ سنقبل مصطلح العـــلامة دون اللجوء إلى مصطلحات أخرى من نفس المجال المعنوى .

٢ ـــ سنتبنى فكرة دى ســـوسير الإجمالية مدلول Signifié ودال Signifiant باعتبارهما عنصرين مكونين للعلامة (المدلول يقابل المضمون والدال يقابل العبارة) .

٣ — أما عن تصنيف العبارات ، فإننا نقبل ذلك الذى يقسمها إلى علامات طبيعيـــة وعلامات صناعية .

وهذه النقطة الأخيرة تتطلب بعض التعليقات . ويظهر هذا التمييز المذكور فى معجم «المفردات الفنية والنقدية للفلسفة لأندريه لالاند André Lalande (الطبعة الأولى سنة ١٩١٧) . وها هو ذا لب تعريفاته : « العلامات الطبيعية هى تلك التى لا تنتج العلاقة بينها وبين الشىء المدلول عليه إلا من قوانين الطبيعة . كالدخان مثلا علامة للنار » . « العلامات الصناعية هى التى تقوم العلاقة بينها وبين الشىء المدلول عليه على قرار إرادى ، وفى أغلب الأحيان قرار جماعى »(١) . وهذا التمييز الأساسى بين العلامات الطبيعية والعلامات الصناعية الذى تبناه كثير من المؤلفين يقوم على مبدأ واضح وضوحا كافيا . فكل شىء علامة لشىء ما ، فينا أنفسنا وفى العالم المحيط بنا ، فى الطبيعة وفى نشاط الكائنات الحية . العلامات الطبيعية هى تلك التى تولد وتوجد دون مشاركة الإرادة ، ولها طابع العلامات بالنسبة لمن يدركها ، بالنسبة لمن يفسرها ، ولكنها صادرة عن غير رادة . وهذا النوع يشتمل أساسا على ظواهر الطبيعة (البرق : علامة للعاصفة ، الحمى : علامة لأحد الأمراض ، لون البشرة : علامة لأحد الأجناس) وأفعال الكائنات الحية غير الموجهة إلى الدلالة (الأفعال المنعكسة) . والعلامات الصناعية يخلقها الإنسان أو الحيوان إراديا للإشارة إلى شىء ما ، للتخابر مع شخص ما . وإذا أدخلنا بعض التعديل الطفيف على تعاريف لالاند ، أمكننا أن نؤكد بأن الفرق الجوهرى بين العلامات الطبيعية والعلامات الصناعية يقف على مستوى الإصدار لا على مستوى الاستقبال ، وأن الذى يحكم هو وجود إرادة إصدار العلامة أو عدم وجوده .

---

(١) يفرق ف . دى سوسير بين العلامة الطبيعية والعلامة الاختيارية . ويميز شارل بلى charles Bally بين الأمارة والعلامة . ويستعمل أيضا مصطلح العلامة التوافقية فى مقابلة العلامة الطبيعية .

بالرغم من وضوح هذا التمييز ، فإنه لا يحل لنا جميع المشاكل العملية ، لا يقطع في بعض الحالات المتطرفة . ولنأخذ العلامة اللغوية مثلا . فكلمة التعجب « أى » التى تصدر من مدخن حرق يده بسيجارته علامة طبيعية . ولكن أيعتبر لفظ السخط الذى يتفوه به فى هذه المناسبة علامة طبيعية أم علامة صناعية ؟ إن ذلك يتوقف على بعض الظروف ، كالعادات اللغوية لمن يتفوه بذلك ، على وجود الشواهد أو عدم وجودها . ثم لنأخذ مثلا من مجال الإيماء . أيعتبر تعويج الوجه من الاشمئزاز علامة طبيعية (فعل عكسى غير إرادى) أم علامة صناعية (فعل إرادى لتبليغ الاشمئزاز) ؟ .

والعلامات التى تستخدم فى الفن المسرحى ترجع كلها إلى نوع العلامات الصناعية . فهى علامات صناعية بمعنى الكلمة . إنها تنتج من عمل إرادى ، تخلق عمدا فى أغلب الأحيان ، والهدف منها التبليغ فى نفس اللحظة . وليس فى ذلك ما يدهش بالنسبة لفن لا يمكن أن يوجد دون جمهور . وتعتبر العلامات المسرحية علامات وظيفية تماما ما دامت تصدر إراديا وفى تمام الوعى . ويستخدم الفن المسرحى علامات مستمدة من جميع مظاهر الطبيعة وجميع ضروب النشاط البشرى . ولكن بمجرد أن يستخدم الفن المسرحى هذه العلامات فإن كلا منها تصبح ذات قيمة دلالية أبرز مما كان لها فى الاستعمال الأول . فالمسرح يحول العلامات الطبيعية إلى علامات صناعية ، (البرق مثلا) . إن له القدرة ، إذن على تحويل العلامات إلى صناعية . وحتى إذا لم تكن لها فى الحياة وظيفة تبليغية ، فإنها تحصل عليها بالضرورة فوق المسرح . فمثلا حديث العالم الذى يحاول صياغة أفكاره لنفسه أو الشخص المضطرب الأعصاب ، يتكون من علامات لغوية ، أى صناعية ، ولكنها تخلو من قصد التبليغ . فإذا نطق بهذه الكلمات نفسها فوق المسرح استعادت دورها التبليغى ، فحديث العالم أو الشخص الغاضب لنفسه لا يصبح له حينئذ من هدف إلا أن يبلغ أفكاره أو حالته الانفعالية إلى المشاهدين .

قلنا إن جميع العلامات التى يستخدمها الفن المسرحى علامات صناعية . وهذا

لا يستبعد وجود العلامات الطبيعية فى التمثيل المسرحى . ذلك أن وسائل المسرح وأساليبه المهنية أعمق جذورا فى الحياة من أن تخلو خلوا تاما من العلامات الطبيعية . ففى إلقاء الممثل وإيماءاته ، تتجاوز العادات الشخصية البحتة وظلال المعانى التى تخلق إراديا وتختلط الإشارات الشعورية بالحركات العكسية . وفى هذه الحالات تختلط الحالات الطبيعية بالعلامات الصناعية . ولكن التعبيرات التى يلقاها الباحث تفوق كل ذلك . فالصوت المرتجف من فم ممثل شاب يلعب دور الهرم علامة صناعية . وعلى العكس من ذلك يعتبر الصوت المرتجف من فم ممثل فى الثمانين من عمره علامة طبيعية ، سواء أكان ذلك فى الحياة أم فوق المسرح ، لأنه لم يخلق إراديا . ولكنه فى الوقت نفسه علامة استعملت إراديا أو شعوريا فى حالة ما إذا كان الممثل قد لعب دور شخصية معمرة . إنه ليس كذلك بإرادة الممثل ، ما دام لا يستطيع أن يتكلم على غير هذا النحو ، ولكن هذا الصوت يصبح علامة صناعية بإرادة المخرج أو مدير المسرح الذى اختار صاحبه لهذا الدور . نرى إذن أن اختيار الممثل لدور معين أو اختيار المسرحية من أجل ممثل ما ، ذلك الاختيار الذي يتم بناء على شكله الجسمانى (تعبير الوجه ، الصوت ، العمر ، القامة ، التكوين الجسمى ، المزاج ، كل ما يدخل فى فكرة الاستخدام) يعتبر فعلا علاميا يقصد به الحصول على أكثر القيم انطباقا على مقاصد المؤلف أو المخرج . وهنا نرانا نقترب من مسألة موضوعات العمل الإرادى فى العلامة المسرحية ، تلك المسألة التى ينبغى لنا أن نعود إليها فى غضون هذا المقال .

بعد هذه الملاحظات العامة حول معنى العلامة ونوعية العلامة المستخدمة فى المسرح ، سنحاول أن نحدد النظم الأساسية للعلامات التى يستخدمها التمثيل المسرحى . وهذا التصنيف الذى نقترحه فيما بعد تصنيف تحكمى ككل أنواع التصنيف . وقد أمكننا تحرير ثلاثة عشر نظاما من العلامات . وكان فى وسعنا أن نقوم بتقسيمات أكثر إجمالا ، وبذلك كنا نحدد عدد النظم بأربعة أو خمسة ، كما كان فى إمكاننا أيضاً أن نلجأ إلى تقسيم أكثر تفصيلا . أما التقسيم الذى نقترحه

فقد قصد به التوفيق إلى حد ما ، بين الأغراض النظرية والأغراض العملية ، من أجل أن ينفع فى عمل بحث سيميولوجى أكثر عمقا ، وأن يقوم فى نفس الوقت مقام أداة مؤقتة للتحليل العلمى للعرض المسرحى .

١ — الكلمة :

تدخل الكلمة فى معظم المظاهر المسرحية (فيما عدا التمثيل الصامت والباليه) ويختلف دورها بالنسبة لعلامات الأنواع الأخرى ، تبعا للأنواع الدرامية والأشكال الأدبية أو المسرحية وأساليب الإخراج (أنظر عرض قرائى وتمثيل باهر المشهد) . ونحن هنا ننظر إلى علامات الكلمة بمعناها اللغوى . فالأمر يتعلق إذن بالكلمات منطوقة بأفواه الممثلين خلال التمثيل . ولما كانت السيميولوجية اللغوية أنضج بكثير من أى نظام آخر للعلامات ، فإنه يجدر بنا أن نرجع إلى مؤلفات المتخصصين العديدة (وإن كانت لا تتفق حول كثير من المسائل الجوهرية) لكى نعد أسسا سيميولوجية للكلمة فى العرض المسرحى . وسنقتصر على بيان أن التحليل السيميولوجى للكلمة يمكن أن يجرى على مستويات مختلفة . ليس فقط على مستوى الدلالات (التى تتعلق بالكلمات كما تتعلق أيضا بالجمل والوحدات الأكثر تعقدا) بل أيضا على المستوى الصوتى والنحوى والعروضى ، الخ . فوفرة حروف معينة علامة للغضب والامتعاض لدى الشخص المتكلم فى بعض اللغات . والتركيب الحوشى للكلمات علامة لفترة تاريخية قاصية ، أو لشخص متأخر عن عصره ، يعيش على هامش العادات اللغوية لمعاصريه ؛ وتعاقب الأوزان والعروض والبحور يمكن أن يدل على تغيرات العواطف والمزاج . وفى كل هذه الحالات يتعلق الأمر بعلامات فوق العلامات (علامات مركبة ، من الدرجة الثانية أو الثالثة) ، حيث تستحوذ الكلمات ، إلى جانب وظيفتها الدلالية البحتة ، على وظيفة علامية (سيميولوجية) إضافية على مستوى الصوتيات أو التركيب النحوى أو الأوزان .

والآن ها نحن نقـــدم مثلا من مسألة مسرحية خالصة «مسألة العلاقات بين الموضوع المتكلم والمصدر المادى للـكلام . وهذان الأمران لا يكونان (على عكس مايجرى فى الحياة) شيئا واحداً فى المسرح ، وأهم من ذلك أن عدم التطابق هذا له نتائج سيميولوجية . ففى مسرح للعرائس نرى الأشخاص تمثلها الدمى من الناحية البصرية فى حـــين يقوم بعض الفنانين المختفين بنطق الـكلمات . وتدل الحركات المتتابعة لهذه الدمية أو تلك خلال الحوار على أنها هى التى « تتكلم » فى تلك اللحظة، تشير إلى الصاحب الوهمى لهذا الجواب أو ذاك ، تقيم الصلة بين مصدر الـكلام والشخص المتكلم . وقد يحدث أن نحاكى طريقة مسرح العرائس فى تمثيل درامى بواسطة ممثلين أحياء ، ولـكن اللعب السيميولوجى يصبح فى هـــذه الحال مختلفاً كل الاختـــلاف ، إذا لم يـكن مضادا . ولنأخذ شخصاً يقوم بحركات جامدة ولا يفعل إلا أن يفتح فمه ، فى حين أن كلماته تنقل آليا بواسطة مكبر صوت . والانقطاع المتعمد بـــين المصدر الطبيعى للصوت والموضوع « المتكلم » هو علامة الشخص الألعوبة . الشخص الدمية . والانفصال بـــين الـكلام والموضوع المتكلم ، وهو حيلة منتشرة انتشارا كافيا فى المسرح المعاصر بفضل الأساليب الفنية الحديثة ، يمكن أن يتخذ أشكالا مختلفة ويقوم بعـــدة أدوار سيميولوجية . كعلامة لحديث انفرادى داخلى للبطل ، أو لراو مرئى أو غير مرئى ، أو لشخصية جماعية ، أو لشبح (والده هاملت فى بعض العروض) ، الخ

٢ — النغمة :

ليست الـكلمة علامة لغوية فحسب . فالطريقة التى تنطق بهـا تخلع عليها قيمة سيميولوجية إضافية « النغمة هى التى تصنع الأغنية » . ويمكن لإلقاء الممثل أن يستخرج من إحدى الـكلمات ، ولو كانت محايدة عديمة اللون ، أشد المؤثرات تدرجا فى التنوع وأكثرها بعدا عن التوقع . وقد كان مما لفت النظر إلى أحد ممثلى فرقة ستانسلافسكى Stanslawski الـكوميديين أنه كان ينطق كلمتى (هذا المساء) بأربعين صورة ، وكان سامعوه يستطيعون فى معظم الأحوال أن يخمنوا جوها

الدلالى . وما نسميه بالنغمة (وإلقاء الممثل هو أداتهـــا) يشمل التنغيم والوزن والسرعة والشدة . والتنغيم الذى يستخدم ارتفاع الأصوات وجرسها هو الذى يستطيع بوجه خاص أن يخلق ، عن طريق أنواع التشكيل ، علامات عـلى أقصى درجة من التنوع .

ويجب أن نعتبر أيضا ضمن هذا النظام من العلامات مايسمى بالنبر (نبر الفلاحين ، النبر الاستقراطى ، نـبر سكان المدن الإقليمية ، النبر الأجنبى) ، بالرغم من أن العلامات النبرية موزعة بين النغمة والـكلام بمعناه الحقيقى (على المستوى الصوتى والتركيب النحوى) .

فـكل علامة لغوية تنطوى إذن على شكل سوى (الـكلمة فى حد ذاتها) كما تنطوى على تنوعات (النغمة) تكون مجال حرية (أ . مول) يستطيع كل متكلم ، وبوجه خاص الممثل أن يستغله بطريقة شخصية أصيلة إن قليلا أو كثيرا . ويمكن لهذه التنوعات أن تكون ذات قيمة جمالية بحتة ، كما يمكن لها أن تشكل علامات .

٣ — ايماءات الوجه :

لننتقل الآن إلى التعبير الجسمانى للمثل ، العلامات المكانية الزمانية التى خلقتها فنون الجسم البشرى ، تلك العلامات التى يمكن تسميتها بالعلامات الحركية .

ولنبدأ بإيماءات الوجه ، لأنها أقرب نظم العلامات للتعبير الـكلامى . وهناك عدد كبير من العلامات المترتبة بالضرورة على حركات أعضاء التلفظ . فى هذا المستوى يصعب علينا أن نرسم الحد الفاصل بين الإيماء التلقائى والإيماء الإرادى ، بين العلامات الطبيعة والعلامات الاصطناعية . ولدينا مثل ملفت للنظر فى تنفيذ إحدى الأوبرات ، حيث نرى إيماءات الوجه ـ وهى فيها على درجة كبيرة من النمو ـ تترتب على إصدار الصوت وحركات عضلات النطق ، ولا شىء سوى ذلك ، وعلى العكس من ذلك العلامات الإيمائية المتعلقة بنص ينطق به الممثل ، أى الـكلمة فى المستوى الدلالى ، فإنها علامات صناعية فى أغلب الحالات . وهى بمصاحبتها للـكلمة تجعلها أكثر تعبيرا ، أشد دلالة ، ولـكن قد يحدث أيضا أن تقلل من قوة علامة الـكلمة

أو أن تناقضها . وللعلامات العضلية للوجه قيمة تعبيرية تبلغ من القوة حدا يمكن به في بعض الأحيان الاستغناء عن الكلمة بنجاح . وهناك أيضا عدد لا حصر له من العلامات الإيمائية التي ترتبط بصور التبليغ غير اللغوية ، بالانفعالات (الدهشة ، الغضب ، الخوف ، السرور) وبالأحاسيس الجسمانية المرضية أو الكريهة ، وبالأحاسيس العقلية (مثل المجهود) ، الخ .

٤ — الاشارة :

فشكل الإشارة ، بعد الكلمة (وصورتها المكتوبة) أثرى الوسائل وأكثرها مرونة للتعبير عن الأفكار ، وبالتالي أكثر أنواع العلامات كمالا . ويزعم علماء الإشارة أنه يمكن عمل ما يصل إلى ٧٠٠,٠٠٠ علامة باليد والذراع (ر. باجيه R. Paget) أما بالنسبة لفن المسرح ، فإنه يجدر بنا أن نشير إلى أن العلامات الثمانمائة التي يقوم بها الممثلون بأيديهم في « الدراما الراقصة » الهندية ، كاثا كالي Kathakali تقابل مفردات الإنجليزية الأساسية basic English وتسمح للأشخاص بأن يتابعوا حوارات طويلة . وإذا نوعنا الإشارة في الأنواع الأخرى للعلامات الحركية فإننا نعتبرها بمثابة حركة أو وضع لليد أو الذراع أو الساق أو الرأس أو الجسم كله من أجل خلق علامات وتبليغها . وتشتمل العلامات الإشارية على عدة أنواع . فمنها ما يصحب الكلمة أو يحل محلها ، ما يحل محل عنصر من عناصر الديكور (حركة الذراع لفتح باب وهمي ، أو عنصر من عناصر الملابس (قبعة وهمية) أو أدوات مساعدة (لعب الصياد دون خيط ، دون طعم ، دون سمك ، دون دلو) ، أو إشارات تدل على عاطفة أو انفعال ، الخ . ولما كانت كل الإشارات تواضعية إن قليلا وإن كثيرا ، (قارن علامات المجاملة والرضى المادي خلال مناطق الحضارة المختلفة) ، فإنه يجدر بنا أن نلفت النظر إلى أن الإشارات في فنون العرض ببعض الأقطار عبارة عن علامات موغلة في المواضعة : مقننة بكل عناية وتنتقل من جيل إلى جيل ولا يمكن إدراكها إلا من قبل جمهور مهيأ لها تماما .

٥ — الحركات المسرحية للممثل :

النوع الثالث من أنواع العلامات الحركية يشتمل على تنقلات الممثل وأوضاعه على خشبة المسرح . والأمر يتعلق هنا على وجه الخصوص بما يلي :

— الأماكن المتتابعة التي يشغلها الممثل بالنسبة للممثلين الآخرين ، وبالنسبة للأدوات المساعدة ، وبالنسبة لعناصر الديكور ، وللمشاهدين .

— أشكال التنقل المختلفة (مشية بطيئة ، مندفعة ، متأرجحة ، تتسم بالجلال ، الانتقال على الأقدام ، على عربة ، على سيارة ، فوق محفة) ،

— الدخول والخروج .

— الحركات الجماعية .

إذا نظرنا إلى هذه الأنواع الأساسية لحركة الممثل المسرحية من وجهة نظر سيميولوجية ، وجدنا أنها جديرة بأن تمدنا بأكثر العلامات تنوعا . فخروج شخص من أحد المطاعم (علامة على وجود له بالمطعم : فهو نفسه صاحب المطعم أو خادم ، أو عميل ، أو كان قد دخل المطعم ليرى شخصا ما) . وتوقفه فجأة حين يلمح شخصا آخر وسط المسرح (رغبة منه في ألا يتصل بهذا الشخص) ، واتجاهه نحوه (رغبة منه في الاجتماع به) . وظهور شخص ثالث ومسارعة الأولين بالتفرق (علامة تواطئهما) .

والمشية المترنحة علامة السكر أو التعب الشديد . ومشية القهقرى يمكن أن تكون علامة للتبجيل الذي تتطلبه المراسيم أو للخجل أو للريبة في الشخص الذي يغادره الماشي أو للتأثر العاطفي (تتوقف القيمة الحقيقية لهذه العلامة على الجو السيميولوجي) . ودخول الممثل (وكذلك خروجه) من ناحية الفناء أو من ناحية الحديقة ، من الباب أو من الشباك ، من تحت الخشبة أو من فوق السياج (الترابزين) ، كلها علامات يستخدمها المؤلف الدرامي أو المخرج . وأخيرا يمكن لحركات المجموعات أو الجماهير أن تخلق علامات نوعية غير مجموع العلامات التي تزودنا بها الحركات الفردية . فمثلا تصبح المشية المتراخية علامة على قوة تتسم بالتهديد إذا قام بها بضع

عشرات من المغمورين (الـكمبارس) فى صورة جماعة أو كانوا قادمين من جميع الاتجاهات (وإذا تعددت هذه العلامة من جانب عدد من الحالات الفردية تغيرت دلالتها ، تقمصت قيمة جديدة) .

٦ — الماكياج :

الهدف من الماكياج المسرحى هو إبراز قيمة وجه المؤلف حين يظهر على المسرح فى ظروف إضاءة معينة . وهو يشترك مع الإيماء ، فى تـكوين ملامح الشخصية . وفى حين يخلق الإيماء ، بفضل حركات عضلات الوجه ، علامات متحركة بوجه خاص ، يشـكل الماكياج علامات ذات طابع أكثر دواما . وفى بعض الأحيان يطبق على أجزاء أخرى مكشوفة من الجسم ، كاليدين أو الـكتفين . ولما كان الماكياج يستخدم وسائل ومواد متنوعة (ضروب الخضاب ، أقلام الحواجب ، المساحيق ، الصموغ ، الدهون (الورنيش) ، الشعر والأجزاء الأخرى المستعارة) ، فانه يستطيع خلق علامات خاصة بالنوع والسن والحالة الصحية والمزاج . وهى على وجه العموم تقوم على أساس علامات طبيعية (لون البشرة ، بياض الوجه أو حمرته ، خطوط الشفاه والحواجب) . ويمكن الوصول ، عن طريق الماكياج إلى خلق مجموع من العلامات يكون شخصية نمطية ، كالمرأة القاهرة أو الساحرة أو السكير . ومن شأن علامات الماكياج (وهى فى أغلب الأحيان تتزاوج مع تصفيف الشعر والملابس) أن تسمح أيضا بتمثيل شخصية تاريخية أو معاصرة . ويعتبر الماكياج كمجموع منظم من العلامات ، فى علاقة تبعية مباشرة ، متبادلة مع إيماء الوجه . وفى العادة تعضد كل من علامات هذين النظامين علامات الآخر بالتبادل أو تـكملها ، ولـكن يحدث فى بعض الأحيان أن يعوق الماكياج تعبير الإيماء لدى الممثل . ويعرف هل هذه المهنة جيدا الماكياج المسمى (ذا القناع الذى يجمد حركات الوجه جزئيا) . كذلك قد يلجأ فن الماكياج إلى الأقنعة المصنوعة من المطاط . وهذا يدفع بنا إلى الإشارة إلى القناع بمعناه الدقيق فى سيميولوجية المسرح . وفى رأينا

أن القناع يتصل بمجموع علامات الماكياج بالرغم من أنه من وجهة نظر مادية يمكن أن يكون جزءا من الملابس ، ومن ناحية الوظيفة يكون جزءا من الإيماء .

٧ — تصفيف الشعر :

غالبا ما يوضع تصفيف الشعر الخاص بالمسرح ، باعتباره نتاجا مهنيا ، فى إطار الماكياج من الناحية التصنيفية . ولكنه باعتباره ظاهرة فنية ينتمى إلى ميدان مصمم الملابس . ومع ذلك فإن تصفيف الشعر غالبا ما يلعب ، من وجهة نظر سيميولوجية ، دورا مستقلا عن الماكياج وعن الملابس ، دورا يبدو حاسما فى بعض الحالات . ولهذا عقدنا العزم على اعتباره نظاما من العلامات قائما بنفسه . فمثلا نرى المشاهد لمسرحية علماء الطبيعة لدورنمات ، وقد نبه إلى وجود نيوتن مزيف بين الشخصيات يتعرف عليه منذ الوهلة الأولى بفضل الشعر المستعار (الباروكة) الذى يتميز به القرن السابع عشر فى انجلترا ، فى هذه الحالة يلعب الماكياج دورا ثانويا بحتا . ويمكن لتصفيف الشعر أن يكون علامة للانتساب إلى رقعة جغرافية أو ثقافية ، أو إلى فترة زمنية ، أو إلى طبقة اجتماعية ، أو إلى جيل يعارض عادات آبائه . وليست القدرة السيميولوجية لتصفيف الشعر تنحصر فقط فى طرازه ، فى صوره التاريخية والاجتماعية ، بل أيضا فى درجة العناية التى يوجد عليها . ولا ينبغى لنا حين نتكلم عن تصفيف الشعر ألا ننسى الدور السيميولوجى الذى يمكن أن تقوم به اللحية والشارب إما باعتبارهما مكملين ضروريين للتصفيف ، أو باعتبارهما عنصرين مستقلين .

٨ — الملابس :

فى المسرح « تصنع الملابس الراهب » . فالملابس تحول السيد ديبون الممثل أو السيد دوبوا الكمبارس إلى مهراجا هندى أو إلى متسول باريسى ، إلى نبيل رومانى قديم أو قبطان سفينة ، إلى قسيس أو طباخ . بل إن الملبس فى الحياة نفسها يحمل عـــلامات اصطناعية شديدة التنوع . أما فى المسرح فإنه أشد الوسائل التى تحدد الفرد الإنسانى ظهورا وأكثرها تعارفا . فالملابس تدل على الجنس والعمر

والانتساب إلى طبقة اجتماعية، والمهنة والمركز الاجتماعى، أو وضع الشخص فى البناء الهرمي للدولة، أو لنظام معـــين (ملك ، بابا) ، والجنسية والدين ، كما أنها تعين فى بعض الأحيان ما إذا كانت الشخصية تاريخية أم معاصرة ، وفى حدود كل طائفة من هذه الطوائف (وكذلك فى غيرها) يمكن للملابس أن تدل على جميع الفروع ، كموقف الشخص المادى وذوقه وبعض ملامح طباعه . ولا تقتصر القدرة السيميولوجية للملابس على تحديد من يحملها . فالملابس أيضا علامة للمناخ (قبعة المناطق الحارة) وللفترة التاريخية ، وللفصل السنوى (قبعة الخوص المسماة بقبعة بنما) أو للجو (معطف المطر) أو المكان (لباس الاستحمام ، لباس تسلق الجبال) أو للساعة الراهنة من اليوم . وبطبيعة الحال تقابل الملابس عدة ظروف فى آن واحد ، كما أنها فى معظم الأحيان ترتبط بعلامات ترجع إلى نظم أخرى . ففى بعض التقاليد المسرحية (الشرق الأقصى ، الهند ، الكوميديا دلارته) تعتبر الملابس ، المجمدة تبعا لمواصفات صارمة علامة (كما فى القناع) لأنماط ثابتة تتكرر من مسرحية لمسرحية ، ومن جيل لجيل . ومما يجدر ذكره هنا أن علامات الملابس ، كعلامات الإيمـــاء أو الماكياج أو تصفيف الشعر ، يمكن أن تعمل فى اتجاه عكسى : فيحـــدث أن يستخدم الملبس فى إخفاء الجنس الحقيقى للشخص ، أو مركزه الاجتماعى الحقيقي ، أو مهنته الحقيقية ، الخ . ذلك أن مسألة التنكر بأسرها تكمن فيها .

٩ — الأدوات الكمالية :

لأسباب عديدة تكون الكماليات نظاماً مستقلا من العلامات . . . وقد رأينا أن خير مكان لها فى تصنيفنا أن توضع بين الملابس والديـــكور ، لأن هناك حالات عديدة متطرفة تقربها من هذا أو من تلك . فكل عنصر من عناصر الملابس يمكن أن يصبح أداة كمالية بمجرد أن يقوم بدور خاص مستقل عن الوظائف السيميولوجية للملبس . فالعصا مثلا عنصر ضرورى من عناصر الملابس بالنسبة لشخص متأنق فى إحدى كوميديات دى موسيه . ولكنها إذا نسيت فى مخدع سيدة غزلة كانت أداة كمالية ذات نتائج جسيمة . ومن جهة أخرى يصعب فى بعض الأحيان الفصل بين

حدود المادة المساعدة وحدود الديكور . فالسيارة تعتبر بالأحرى أداة تكميلية — في المشهد الثالث من مسرحية السيد بونيتيلا وخادمه مق Maitre Punitila et son Valet Matta ، وهي عنصر ضروري من الديكور في الفصل الأول من مسرحية كنوك Knock . ولكن بالنسبة لعربة الأم شجاعة ، أهي ياترى من عناصر الديكور أم من العناصر المكملة في مسرحية بريخت ؟ .

هناك في الطبيعة وفي الحياة الاجتماعية جحافل من الأشياء التي لا يمكن إحصاؤها عملياً ويمكن أن تتحول إلى مواد كمالية في المسرح . فإذا كانت هذه المواد لا تدل إلا على أشياء تقابلها في الحياة ، فإنها تكون علامات صناعية لهذه الأشياء ، علامات من أول درجة . ولكن من الممكن أن تدل ، إلى جانب هذه الوظيفة الأولية ، على المكان أو اللحظة أو على ظرف ما يتصل بالأشخاص الذين يستخدمونها (المهنة ، الذوق ، القصد) ، وهذه هي دلالاتها التي من الدرجة الثانية . فالمصباح المضاء في يد الخادم يدل على أن الوقت ليل ، والمنشار والبلطة علامتان للحطاب . وهناك حالات تستطيع الأداة المكملة فيها ن تصير ذات قيمة سيميولوجية على درجة أعلى من ذلك . فالنورس المحنط الذي هو أداة تكميلية في مسرحية تشيخوف يعتبر علامة من أول درجة لنورس قتل حديثاً ، ولكنه علامة من الدرجة الثانية (أو رمز ، في اللغة الجارية) لفكرة مجردة (تطلع فاشل إلى الحرية) ، هذه الفكرة التي تعتبر بدورها علامة للحالة النفسية لدى أبطال المسرحية . وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة في تعبيرنا فإننا نقول : إن مدلول علامة الدرجة الأولى يتشابك مع دال علامة الدرجة الثانية ومدلول علامة الدرجة الثانية يتشابك مع دال علامة الدرجة الثالثة ، وهلم جرا (ظاهرة التضمين) .

١٠ — الديكور :

الديكور وهو نظام من العلامات يمكن تسميته أيضاً بالإعداد المشهدي أو التزيين أو تخطيط المناظر . تنحصر مهمته الرئيسية في تمثيل المكان : المكان

الجغرافى (منظر ذو هيا كل ، بحر ، جبل) أو المكان الاجتماعى (ميدان عام ، معمل ، مطبخ ، مقهى) أو كليهما معاً (شارع تعلوه ناطحات سحاب ، صالون يطل على برج إيفل) . ويمكن للديكور أو لأحد عناصره أن يدل أيضاً على الزمان: فترة تاريخية (معبد يونانى) فصل من فصول العام (أسطح مغطاة بالثلج) ، وقت من أوقات اليوم (شمس غاربة ، قمر) . ويمكن للديكور إلى جانب وظيفته السيميولوجية فى تحديد الحدث مكاناً وزماناً ، أن يتضمن علامات تتعلق بظروف مختلفة أشد اختلاف . ونحن سنقتصر على بيان أن المجال السيميولوجى للديكور يساوى فى اتساعه مجال جميع الفنون التشكيلية الأخرى : الرسم ، النحت ، العمارة الفن الزخرفى . والوسائل التى يستخدمها مهندس الديكور على جانب كبير من التنوع . ويتوقف الاختيار من بينها على التقاليد المسرحية وعلى الفترة الزمنية والتيارات الفنية والظروف المادية للمسرح . وهناك ديكور غنى بالتفاصيل وديكور يقتصر على بعض العناصر الضرورية ، بل وعلى عنصر واحد . فى أحد البيوت البرجوازية المثقلة بالأثاث تعتبر كل قطعة أثاث وكل أداة (سواء أ كانت مصممة أم بالتصوير أم من الورق المقوى) علامة من الدرجة الأولى لقطعة أثاث أو أداة ، ولكن معظم هذه الأشياء ، ليست لها دلالة فردية من الدرجة الثانية ولكن التشكيلات التى تتكون من بضع علامات من الدرجة الأولى (بل والمجموع فى بعض الأحيان هو الذى يكون علامة من الدرجة الثانية) علامة بيت برجوازى . أما فى الحالة التى يقتصر فيها الديكور على عنصر واحد ، على علامة واحدة ، فإن هذا العنصر يصير بطريقة آلية علامة من الدرجة الثانية (وحتى من الدرجة الثالثة) . وإذن لا تعتمد القيمة السيميولوجية للديكور بصورة مباشرة على كمية العلامات ذات الدرجة الأولى ، فقد يمكن لعلامة منعزلة أن تحتوى على مضمون معنوى أثرى وأكثر تركيزاً من مجموع كامل من العلامات .

ولا تقتصر الوظيفة السيميولوجية للديكور على العلامات المتضمنة فى عناصره ،

ذلك أن حركات ضروب الديكور وطريقة وضعها أو تغييرها يمكن أن تضيف قيما تكميلية أو مستقلة . وقد يستغنى أحد العروض عن الديكور استغناء تاماً . وفى هذه الحالة ينتقل دوره السيميولوجى إلى الإشارة والحركة (وهى وسيلة يلجأ إليها التمثيل الصامت بكل سهولة) وإلى الكلمة وإحداث الضوضاء والملابس والأدوات التكميلية ، وأيضاً إلى الإضاءة .

١١ — الاضاءة :

الإضـــاءة المسرحية إجراء حديث نوعا (لم تدخل فرنسا إلا فى القرن السابع عشر) وهى تستغل أساسا فى إبراز وسائل التعبير الأخرى ، ولكن فى مقدورها مع ذلك أن تقوم بدور سيميولوجى مستقل . والإضاءة المسرحية فى سبيل التقدم السريع منذ استخدام الكهرباء ، أى منذ أكثر من قرن ، ولذلك أصبحت عن طريق دولابيات التوزيع والاستعمال ، المحسنة ، تجد لها مجالات متزايدة فى الاتساع والثراء من وجهة نظر سيميولوجية ، سواء أكان ذلك على المسرح المغلق أم فى عروض الهواء الطلق .

فمن ذلك أولا أنها قادرة على تحديد المكان المسرحى . فتركيز الأضواء على هذا الجزء من المسرح أو ذاك من شأنه أن يشير إلى المكان المؤقت للحديث . ومن شأن ضوء الكشاف أن يسمح أيضاً بعزل ممثل أو أداة تكميلية معينة . وهو لا يفعل ذلك فقط بقصد تحديد المكان المادى ، بل لإبراز ذلك الممثل أو هذه الأداة بالنسبة لما يحيط بها ، وحينئذ يصير علامة لأهمية الشخص المضاء أو الأداة المضاءة ، سواء أكانت هذه الأهمية مؤقتة أم مطلقة . وهنـــاك وظيفة هامة للإضاءة تنحصر فى قدرتها على تضخيم أو تعديل قيمة الإشارة أو الحركة أو الديكور ، بل وأن تضيف إليها قيمة سيميولوجية جديدة ، فقد يحدث أحيانا أن « يشكل » وجه الممثل أو جسمه أو أى قطعة من الديكور بوساطة الضوء ، ويمكن أيضا للون الذى تنشره الإضاءة أن يلعب دورا سيميولوجيا .

ويجب أن نفرد مكانا خاصا لعكس الصورة بالضوء projection فإنها من

حيث وظيفتها تنتمى إلى نظام الإضاءة ، ولكن دورها السيميولوجى يتجاوز بكثير هذا النظام . ويجب أولا وقبل كل شىء أن نفرق بين العكس غير المتحرك والعكس المتحرك ؛ فالأول يمكن أن يكمل الديكور أو يحل محله (صورة مرسومة أو صورة فوتوغرافية معكوسة) والثانى يضيف بعض التأثيرات الحركية (سير السحب ، حركة الأمواج ، محاكاة المطر أو الثلج) . واستخدام عكس الصور فى المسرح المعاصر صار يتخذ صورا جد متنوعة : فقد صار الوسيلة الفنية لإيصال علامات تنتمى إلى النظم المختلفة ، بل ومن خارج هذه النظم . فمثلا يجب أن يحلل العكس السينمائى خلال عرض مسرحى أولا فى إطار السيميولوجيا السينمائية ، وحدوث هذا النوع من عكس الصور يعتبر بالنسبة لنا علامة من درجة مركبة : فهو يحدث فى نفس الوقت فى مكان آخر ، أو قد يكون أحلام الشخصية .

١٢ — الموسيقى :

تتطلب الموسيقى التى تعتبر أحد الميادين الكبيرة للفن دراسات متخصصة لكى نستخلص مظاهرها المعنوية (الدلالية) أو السيميولوجية . وقد كانت القيمة الدلالية (لموسيقى الصالة) أو (الموسيقى التصويرية) من الأمور الواضحة فى كل العصور . ولكن لا يمكن الكلام فى منهج صائب للتحليل إلا ابتداء من اللحظة التى يجرى فيها البحث السيميولوجى على مستوى المكونات الأساسية للموسيقى — الوزن (ryihme) والإيقاع (mélodie) والتوافق (harmonie) ، تلك التى تقوم على علاقات شدة الأصوات ومدتها ودرجة ارتفاعها وصفتها (نغمتها) وهذه البحوث لم تتجاوز بعد المرحلة التحضيرية . أما فيما يتعلق بالموسيقى المطبقة فى العرض المسرحى ، فإن وظيفتها السيميولوجية لا تزال مستعصية على بداية البحث، ذلك أنه تعترض بعض المسائل النوعية التى على جانب كاف من الصعوبة فى الحالة التى تعتبر فيها الموسيقى نقطة الانطلاق فى العرض (الأوبرا ، الباليه) . أما فى الحالة التى تعتبر فيها مضافة إلى العرض ، فإن دورها ينحصر فى إبراز أو تضخيم أو تطوير ، أو أحيانا فى تكذيب علامات النظم الأخرى أو الحلول محلها .

فضروب التداعى الوزنية أو الإيقاعية المرتبطة ببعض أنواع الموسيقى قد تعمل على إثارة جو الحدث أو مكانه أو زمانه . ولاختيار الآلة الموسيقية أيضا قيمة سيميولوجية يمكن أن توحى بالمكان أو البيئة الاجتماعية أو الوسط . ولنذكر من بين المواضع العديدة التى يعمد فيها المخرجون إلى استخدام الموسيقى مثلا الموضوع الموسيقى الذى يصحب دخول كل شخص ويصبح علامة (من الدرجة الثانية) لكل واحد من الأشخاص ، أو مثلا النموذج الموسيقى الذى يضاف إلى المناظر الاسترجاعية فيدل على التقابل بين الحاضر والماضى .

١٣ — احداث الضوضاء :

نصل الآن إلى باب المؤثرات الصوتيــة للمسرح التى لا تنتمى إلى الكلامة ولا إلى الموسيقى : أنواع الضوضاء . فهناك أولا وقبل كل شىء ميــدان كامل للعلامات الطبيعية (ضوضاء الخطى ، صرير الأبواب ، حفيف الأدوات الكمالية والملابس) تلك التى تظل علامات طبيعية فى العرض . وهى نتيجة غــير إرادية وثانوية للايصال الذى يتم بوساطة علامات أخرى ، نتيجة لا يمكن ولا يراد تجنبها . ولا يهمنا من هذه الضروب من الضوضاء إلا تلك التى نعيد تكوينها بطريقــة صناعية لأغراض تتعلق بالعرض ، سواء أكانت هذه العلامات طبيعية أم صناعية فى الحياة نفسها . والمجال السيميولوجى لإحداث الضوضاء مساو لعالم ضروب الضوضاء فى الحياة ، وربما كان أكثر منه اتساعا . ويمكن لضروب الضوضاء التى تخلق فى المسرح أن تدل على الوقت (ضربات الساعة) وعلى الجو (المطر) وعلى المكان (ضوضاء مدينة كبيرة ، صياح الطيور ، أصوات الحيوانات الأليفة) وعلى الانتقال (ضوضاء سيارة تقترب أو تبتعد) وجــو الصفاء أو القلق (الأجراس ، صفارة الإنذار) ويمكن أن تكون علامات لأكثر الظواهر والظروف تنوعا . أما الوسائل التى تستخدم فى الحصول على المؤثرات الصوتية فإنها أيضا جد متنوعة : ابتداء من الصوت البشرى الذى يحاكى من وراء الكواليس صياح الديك ، مارة بأنواع الإجراءات الميكانيكية الكثيرة ، حتى الشريط المغناطيسى (شريط التسجيل)

الذى أحدث ثورة حقيقية فى هذا الميدان . وذلك لأنه يسمح لنا ، من جهة ، بتسجيل وإنتاج أشد ضروب الضوضاء الطبيعية ندرة ، ومن جهة أخرى بالعمل الخلاق الحقيقى ، وبإجراء التجارب لصنع علامات تعتبر فى غالب الأحيان حداً أقصى الموسيقى ، وكذلك حداً أقصى للكلام . فإذا كان لدينا حديث مسجل على شريط وأدير بصورة عكسية (من النهاية إلى البداية) أفلا يكون ذلك نوعا من اللجلجة فى حالة ضوضاء ؟ .

إذا ألقينا نظرة شاملة على نظم العلامات الثلاث عشرة التى استعرضناها ، أمكننا أن نستخلص منها ملاحظات تساعدنا على تصنيفها بطريقة أكثر تركيبية . فالنظامان ١ و ٢ يرجعان إلى النص المنطوق ، والنظم ٣ و ٤ و ٥ ترجع إلى التعبير الجسمانى ، و ٦ و ٧ و ٨ إلى المظاهر الخارجية للممثل ، و ٩ و ١٠ و ١١ إلى مظهر مكان المشهد و ١٢ و ١٣ إلى المؤثرات الصوتية غير الملفوظة . ولنلاحظ أن النظم الثلاث الأولى (المجاميع الكبيرة الثلاثة) تتعلق بالممثل بطريق مباشر .

وهناك تصنيف آخر يسمح لنا بالتفرقة بين العلامات السمعية والعلامات البصرية . والنظامان الأولان وكذلك الأخيران من تصنيفنا — الكلام ، النغمة ، الموسيقى ، الضوضاء — تضم العلامات السمعية (أو الصوتية) فى حين أن كل النظم الأخرى تشمل العلامات البصرية (أو علامات الرؤية) . ويتصل بهذا التصنيف الأخير الذى يقوم على إدراك العلامات ، ذلك التصنيف الذى يحدد وضعها بالنسبة للزمان والمكان . ومن شأن العلامات السمعية أن تبلغ فى الزمان . أما حالة العلامات البصرية فأكثر تعقداً من ذلك . فبعضها (الماكياج ، وتصفيف الشعر والملابس والأدوات المكملة والديكور) تعتبر مكانية من حيث المبدأ ، والبعض الآخر (الإيماء والإدارة والحركة والإضاءة) تعمل على وجه العموم فى المكان وفى الزمان على السواء .

وإذا طبقنا التفرقة الخاصة بالإدراك الحسى للعلامات (السمعية البصرية)

على التفرقة التى تقسمها تبعا لحاملها ، أمكننا الحصول على أربعـــة أقسام كبيرة : علامات سمعية تصدر عن الممثل (النظامان الأول والثانى) علامات بصرية منحصرة فى الممثل (٣ و ٤ و٥و٦و٧و٨) علامات بصرية تتجاوز الممثل (٩و١٠و١١) ، علامات سمعية خارج الممثل (١٢ ، ١٣) .

وفى وسع الجدول التالى الذى يلخص لنا الظواهر التى تعتبر فى الواقع أبسط من ذلك بكثير أن يساعدنا على متابعة التصنيفات سالفة الذكر .

ويمكننا أيضا تصنيف العلامات ونظمها تبعا للأشخاص الذين يخلقونها ، أعنى الأشخاص الذين يخلقونها إراديا (إذ أن كل علامة صناعية تستلزم خلقاً إراديا) . فلدينا أولا وقبل كل شىء المؤلف الدرامى ، وهـــو بوجه خاص خالق علامات الكلام ولكنه يستطيع أن يوحى ، عن طريق النص نفسه أو الاشـــتراك فى التجارب بعلامات مما تنتمى إلى جميع النظم الأخرى . ويعتبر المخرج فى أيامنا هذه السيد المطلق للعرض ، فيستطيع أن يخلق أو أن يحذف العلامات من كل نوع (ومنها العلامات الخاصة بالكلام عن طريق الحذف أو التغيير أو الإضافة إلى النص) . والممثل هو الذى يتحكم ، بصورة مستقلة إن قليلا وإن كثيراً ، فى علامات النغمة والإيماء والإشارة ، وجزئيا فى علامات الحركة المشـــهدية ، وأحيانا فى علامات الماكياج أو تصفيف الشـــعر أو الملابس . أما دور مهندس الديكور والأدوات التكميلية وأحيانا علامات الإضاءة ، فإنه هـــو نفسه أو مساعدوه المتخصصون يخلقون علامات الملابس وتصفيف الشعر والماكياج . ويستطيع مهندس الديكور ، عن طريق ترتيبه للمكان ، أن يوحى بعلامات الحركة . وأخيراً نختم بالملحن ، حتى نقتصر فى كلامنا على المتعاونين الأساسيين فى العرض المسرحى ، فالملحن يخلق علامات الموسيقى وعند اللزوم علامات الضوضاء ، وفى حالة الباليه أو التمثيل الصامت يوحى الملحن بعلامات الحركة للممثل (كما يفعل المؤلف الدرامى بالنسبة لنظم العلامات المختلفة). وفى الباليه والقطع الموسيقية الراقصة فإن مصمم الرقص هو الخالق الأساسى لعلامات الإشارة والحركة .

العلامات					
١ الكلمة ٢ النغمة	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمن	علامات سمعية (الممثل)
٣ الإيماء ٤ الإشارة ٥ الحركة	التعبير الجسمانى		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
٦ الماكياج ٧ تصفيف الشعر ٨ الملابس	المظاهر الخارجية للممثل			المكان	
٩ الأدوات التكميلية ١٠ الديكور ١١ الإضاءة	منظر المكان المسرحى	خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
١٢ الموسيقى ١٣ الضوضاء	مؤثرات صوتية غير ملفوظة		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (خارج الممثل)

ويجدر بنا بعد هذه المحاولات لتنظيم الظواهر السيميولوجية فى العرض المسرحى أن نزيد فى لفت النظر إلى قابلية العلامات للانتقال بين النظم المختلفة . وقد سبق أن التقينا بهذه المسألة خلال تقديمنا لهذا النظام أو ذاك . فأولا وقبل كل شىء تستطيع الكلمة أن تحل محل العلامات فى النظم الأخرى . وبعد الكلمة تأتى الإشارة . ولكن قد يحدث أن تحل العلامات المادية البحتة ، كعلامات الديكور أو الملابس مثلا ، بعضها محل البعض الآخر . يقول بوتوم فى مسرحية « حلم ليلة صيف » (المنظر الأول من الفصل الثالث) : لابد أن يقوم هذا الرجل أو ذاك بتمثيل الجدار ، ومن ثم يجب أن يكون عليه شىء من الجبس أو الصلصال أو الجص لكى يمثل الجدار ، ومن ثم فعليه أن يضع أصابعه هكذا ، وسيتهامس بيرام وتسبيه من خلال الفتحة ، والواقع أن ملابس جروبن ستصبح عنصر ديكور ، ويؤكد ذلك قائلا (المنظر الأول الفصل الرابع) : « هذا الجص وهذا الجبس وهذا الحجر كلها تبين أنى جدار » .

« هذه هى الحقيقة(١) » . وفى تمثيل آخر ، قام الممثلون بإلقاء بعض الأدوار بوضع وجوههم فى ثقوب بعض اللوحات التى رسمت عليها هيا كلهم بطريقة حاذقة . ففى هذه المرة حل عنصر من عناصر الديكور محل الملبس .

ولنلاحظ ، بصورة عابرة ، أنه يوجد فى المسرح علامات مبهمة أو مزدوجة المعنى أو معماة عن قصد ، أو مستغلقة على الفهم ، وذلك بالنسبة للكلمة كما بالنسبة للنظم الأخرى ، علامات يمكن تفسيرها بطرق مختلفة . فأحد الديكورات يمكن أن يدل فى آن واحد على أقباء كنيسة أو غابة (تبعا لذوق فنى ميال للتبسيط ، لأسباب عملية ، لخلق دلالة من درجة مركبة) . ويمكن لأحد الملابس أن يشتمل على عناصر مختلطة من الجنسين أو من عصور مختلفة . وضوضاء معينة يمكن أن تدل فى آن واحد على خفقان قلب شخص ما وعلى صوت طبول لجيش معين ، إنها تستطيع الانتقال من دلالة لأخرى .

---

(١) ترجمة فرانسوا فيكتور هوجو Franc ais Victor Hugo

وتستحق مسألة إدراك العلامات وتحليلها أن تحلل بواسطة مناهج نظرية الإعلام . وحيث يوجد نظام للعلامات لابد أن يوجد مفتاح (code) لها . ونحن نحصل على مفاتيح العلامات المستعملة فى المسرح عن طريق التجارب الشخصية أو الاجتماعية أو بالتعليم أو عن طريق الثقافة الأدبية والفنية . وهناك أنواع من العرض تكون فيها معرفة مفتاح خاص (أو مفاتيح خاصة) أمراً ضروريا . ولكى نغوص إلى أعماق هذه المسألة ، لنأخذ ذلك المثل الصارم ، مثل الأصم أو الأعمى الذى يحضر عرضا دراميا . فهذا الأخير لن يدرك إلا العلامات السمعية والأول لن يدرك غير العلامات البصرية . أو لنأخذ مثل عرض بلغة أجنبية ، فإنه أكثر دقة فى الدلالة (فهناك درجة المعرفة بهذه اللغة ، درجة المعرفة بالمسرحية المعروضة) . وفى كل الحالات يختلف عدد العلامات المدركة ، بالنسبة لعدد العلامات الصادرة وقيمتها ، تبعا لثقافة المتفرج العامة ومعرفته بالبيئات والعادات الممثلة ودرجة تعبه ودرجة اهتمامه بما يجرى على المسرح وقدرته على التركيز وكمية العلامات التى تصدر فى آن واحد معا (مسألة تنظيم استخدام العلامات التى سنعود إليها) وظروف إيصال العلامات (سوء الإلقاء من أحد الممثلين مثلا أو عدم كفاية الإنارة) وأخيرا تبعا للمكان الذى يحتله المتفرجون ، من الصفوف الأولى فى الصالة حتى أعلى المسرح ، ذلك الذى يجعلهم يختلفون فى القدرة على السمع والإبصار ، تلك القدرة التى تختلف أيضاً بادئ ذى بدء تبعا لقوة حاستى السمع والبصر عندهم . لكن هذه الاعتبارات توشك أن تبعدنا أكثر مما ينبغى عن موضوع بحثنا الأساسى ، إذ أنها ترتبط بنظرية الإعلام كما تتصل بسيكولوجية المتفرج ووظائف أعضائه .

ومما ينطوى على أهمية جوهرية من وجهة نظر السيميولوجية المسرحية ، مسألة تنظيم استخدام العلامات الصادرة خلال العرض ، فالإسراف والتقتير فيها يكونان طرفيها المتقابلين .

وقبل أن يبدأ التمثيل يأخذ المتفرج فى تأمل الستار المغطى بالرسوم الذى ينبئه دون غموض بمكان المسرحية وزمانها . وتعزف قطعة موسيقية تؤكد لنا أننا انتقلنا

إلى عصر أو فنباخ . وبمجرد رفع الستار نرى هناك تقويما معلقا على الحائط ينبئنا بالتاريخ المضبوط ، وتتضمن إحدى الإجابات الأولى للشخص ذلك النبأ الذى لا تقدر قيمته وهو : « نحن فى يوم ١٨ . . . » . وفى تمثيل آخر ، بينما يتكلم الممثلون ويتحركون ، نرى « جريدة ضوئية » تتحرك فوق رءوسهم ، كما نرى فى الوقت نفسه صورا معكوسة تتتابع فوق شاشة ، وذلك بصورة تكاد تجعل من المستحيل متابعة الخطط الثلاثة فى آن واحد . ففى هذا العرض الفائق لم يكتف المخرج فى تمثيل مكان الحدث الدرامى (وجود مستشفى أمراض عقلية) بجعل بعض المرضى يتنقلون هنا وهناك ، بل وضع منهم عشرات فى جميع أركان الديكور الذى كون على عدة مستويات وجعلهم يصدرون خلال فترة التمثيل كلها أنواعا من الضوضاء والإشارات أعدت بإحكام تام . ولا شك أن غزارة العلامات هنا أمر فى غاية الوضوح ، ولكنها موجهة إلى خدمة هدف فنى لا جدال فيه . وإذن فإن الإسراف فى المسائل السيميولوجية يمكن أن يبدو فى صور مختلفة : مضاعفة أو تكثير العلامة الواحدة ، ضم العلامات ذات المدلولات الواحدة أو المتقاربة جداً ، التكرار الملح لنفس العلامات ، إصدار عدد كبير من العلامات المتشابهة أو المتخالفة فى آن واحد ، ولا يستطيع المتفرج أن يدرك منها إلا بعضها . وليس من العسير أن نتحقق من أن فكرة الإسهاب المستمدة من نظرية الإعلام لا تفسر لنا كل المسائل المتعلقة بما نسميه الإسراف فى علامات العرض .

لدينا مسرح يكاد يكون خاويا ، وبعض الستائر السوداء وقطعة ديكور . تدخل الفرقة ، الطاقم متجانس فى ملابس العمل الزرقاء . يخرج منها ممثل ويتناول قبعة وعصا ويتكلم ، وهكذا تتكون الشخصية . ويعمل ضوء الكشاف على أن ينعش بالحياة ممثلا آخر يتقدم ويلقى بالجواب . وبمساعدة بعض الأدوات التكميلية وبعض عناصر الملابس ، وبالكلمة والحركة ، نجد عالما صغيرا يبدأ شيئاً فشيئاً فى الحياة وتبادل النضال والألم والابتهاج . وهذا هو الإخراج « المجرد أو العارى » حيث

يسمح التعبير السيميولوجى بإبراز كل علامة ، ويفرض عليها مهمة كانت فى العادة توزع بين عدة علامات من عدة نظم .

وبين هذين الطرفين من الإسراف والتقتير يحتل « تنظيم استخدام العلامات » مكانه . فهو لا يتطلب فقط عدم الإكثار من العلامات وتكرارها دون ضرورة معنوية أو فنية ، بل يتطلب أيضاً أن يمكن المشاهد من أن يستخلص بسهولة من بين الكمية الكبيرة من العلامات التى تقدم فى آن واحد (تبعا لمتطلبات العمل الدرامى أو أسلوب الإخراج) أهمها وأكثرها ضرورة لفهم العمل الممثل .

وينبغى لنا أن نعمد — اعتمادا على بعض التحليلات وبعض الأمثلة المستمدة من نظم العلامات المختلفة — إلى أن نعيد دراستنا لمسألة العلامة المسرحية على وجه العموم، وبوجه خاص فيما يتعلق بالعلاقات بين المدلول والدال . ونحن قد سلمنا منذ البداية بفكرة دى سوسير الإجمالية « مدلول — دال » باعتبارهما العنصرين المكونين للعلامة . فكيف يمكن لهذه الفكرة الإجمالية التى أعدت من أجل حاجات علم اللغة العام أن تصمد لامتحان العلامة المسرحية ، تلك العلامة التى تمتد فى مجالات سيميولوجية فى غاية الاتساع ؟ .

نوع معين من الضوضاء علامة للمطر . ففى هذه الحالة يعتبر الصوت الصادر من صفيحة محدث الضوضاء هو الدال (Signifiant) . وفكرة نزول المطر هو المدلول (Signfié) . ولكن المطر يمكن أن يمثل فى المسرح (المدلول) بصور عديدة بوساطة نظم علامات مختلفة : بالإضاءة (الكشاف أو انعكاس الصور) ، أو بالملابس (معطف مطر وغطاء رأس خاص بالوقاية من المطر) ، أو بأداة مساعدة (مظلة) أو بالإشارة (ممثل ينفض عنه البلل لدى دخوله) ، أو بحالة الشعر (شعر مبلل) أو بالموسيقى ، أو بالكلمة بوجه خاص . من ذلك نرى أن هناك علامات مختلفة (متصاحبة أو متتابعة أو ضمنية) ، أى أن هناك دوال مختلفة ، ولكن المداول هو نفسه دائما : « المطر ينزل » ، (ويجب ألا ننسى أن كل واحدة من هذه العلامات يمكن أن تكون لها قيمة سيميولوجية إضافية ، مثل

النغمة الخاصة التى تنطق بها كاتا « المطر ينزل » أو الإشارة التى قد تدل على إنسان فظ أو على إنسان مهذب) . ولنأخذ مثلا آخر . تمثل فكرة رجل عديم الثقافة فى شخصية مسرحية بعدة علامات : الكلمة ، النغمة ، الإيماء ، الإشارة ، الحركة ، تصفيف الشعر ، اللباس ، الأدوات المساعدة ، ومدلولها جميعا : « الإنسان عديم الثقافة » . فى الفصل الخامس من مسرحية بجماليون لجورج برنارد شو نرى السيد دولتل Doolittle يصل لدى السيدة هجنس (Mme Higgins) وفى هذه المرة يلبس الكناس ملابس برجوازى ثرى : بدلة رسمية (redingote) وصدرية بيضاء وقبعة عالية . ويجلس الممثل الذى يلعب هذا الدور على كرسى فوتى ، ويضع قبعته العالية بجواره على أرض الغرفة ، ويشعل سيجاره . وفى خلال الحديث يبدو أنه يريد نفض رماد سيجاره ، فيتردد لحظة ، ثم حين لا يجد منفضة — يستخدم قبعته العالية . فهذه الإشارة منه معناها : (١) أنه يريد نفض رماد سيجاره ، (٢) أنه خلو من العادات الكريمة ، (٣) أنه يريد أن يعتبر من السادة . فها هى ذى علامة ، دال وثلاثة مدلولات ، أو — كما اعتدنا أن نقول غالبا من أجل التبسيط — هذه العلامة من الدرجة الأولى ، ومن الدرجة الثانية ومن الدرجة الثالثة .

لقد ذكرنا حالة ما إذا كانت عدة علامات تدل على مدلول واحد ، وحالة ما إذا كانت العلامة الواحدة تدل على عدة مدلولات متصاحبة . ويجدر بنا الآن أن نذكر حالة أكثر تعقدا ، وهى الحالة التى يضطر فيها المتفرج إلى جمع علامتين أو أكثر من العلامات التى تنتمى إلى نظم مختلفة لكى يكتشف المدلول المركب (أو بتعبير آخر ، العلامة من الدرجة المركبة) . فمثلا تمر جماعة من المتظاهرين فوق المسرح وأيديهم خالية ، فى حين أن بعض الشعارات تعكس على الشاشة . فهنا إذن علامات من نظامين (حركة وديكور معكوس على الشاشة) ، ودوال مختلفة ومدلولات مختلفة ، ولا بد من ضم هذه العلامات على مستوى مدلولاتها من أجل إدراك المدلول المركب (العلامة من درجة س) : فهؤلاء الناس

يتظاهرون بلافتات ، يطالبون بتحقيق مطالبهم . وهذه تركيبة أخرى : الممثل يبقى ساكنا على المسرح فى حين أن الكلمات تذاع من مكبر صوت ، ويعكس وجه الذى يقوم بالإيماء كفيلم . فهناك ، إلى جانب العلامات المقدمة فى إطار كل نظام ، العلامة من الدرجة س ، أو المدلول المركب ، أعنى نتيجة انضمام هذه العناصر الثلاث ، وهى : « حوار داخلى » . وتكفى هذه الأمثلة للبرهان على تعقد العلامة المسرحية . ويمكن لفكرة الدلالة المجازية لدى (هيجلمسليف) Hjelmslev وبارت Barthes أن تساعد فى حل بعض المشاكل ، ولكنها تظل عاجزة إزاء الحالات الأكثر تعقدا .

ومما لا شك فيه أن المظهر النظرى للعلامة المسرحية سيتضح ويتحدد بتقدم البحوث حول النظم الخاصة للعلامات وحول الأنواع المختلفة للعرض . وليس من الممكن أن يتيسر فى المستقبل القريب تكوين نظام عام أعنى تكوين سيميولوجية لفن العرض . وإذا كنا قد جرؤنا على تخطيط هذه العجالة العامة (وإن كانت مقصورة على بعض أنواع العرض) ، فقد كان ذلك على أمل أن تؤدى إلى تشجيع البحوث العملية وتيسيرها ، تلك البحوث التى بدونها لا يمكن تحقيق تأليف متكامل له قيمته . وربما كان فى وسع الملاحظات التى افترضناها هنا أن تخدم التحليل العلمى للتمثيل المسرحى . ذلك أنه لا بد من وجود تحليل مقارن على حقاً فى أيامنا هذه . وقد كانت مناقشة روايومون (Royamont) التى نظمها وأدارها جان جاكو Jean J'acquot فى نوفمبر ١٩٦٦ من أولى المحاولات فى هذا الاتجاه . وقد بدا خلال المناقشات مقدار حاجة الأشخاص الذين يهتمون جديا بهذه المسألة (سواء أكانوا باحثين أم جامعيين أم مخرجين أم نقادا) إلى منهج يسمح لهم بمجهود جماعى ناجح . ويبدو لنا أن المنهج السيميولوجى يتناسب تماما ، باعتباره نقطة انطلاق ، مع هذا النوع من البحث ، لا سيما وأنه فى مقدور الوسائل الفنية الحاضرة ، من سينما وتسجيل صوتى ، أن تسمح لنا بأن نكرر على

رسلنا لخص كل قطعة من تمثيل مختار لهذه الغاية خصا على مستوى العلامات البصرية والعلامات السمعية .

ويستلزم تطبيق المنهج السيميولوجي لتحليل العرض إعداد بعض المبادئ المنهجية، وفى المقام الأول تحديد الوحدة الدلالية (أو السيميولوجية) للعرض . وإذا عرفنا أن علماء اللغة لم يتفقوا على الوحدة المعنوية للغة (أهى اللفظة ؟ أم هى الكلمة؟ أم الجملة ؟ أم منطوق فكرة كاملة ؟) أدركنا مدى صعوبة هذه المهمة . فيجب تحديد الوحدة الدلالية بالنسبة لكل واحد من نظم العلامات ، وبعد ذلك إيجاد المقام المشترك لجميع العلامات المقدمة فى وقت واحد . وقد يمكننا بادئ ذى بدء ، أن نقول بالتعريف التالى اعتمادا على فكرة الزمن ، فنقول : الوحدة السيميولوجية للعرض هى القطعة المحتوية على جميع العلامات المقدمة بعضها مع بعض فى آن واحد، تلك القطعة التى تساوى مدة استمرارها ، العلامة التى تستمر أقل وقت . وهذا قد يؤدى من الناحية العملية إلى المبالغة فى تفتيت وحدات العرض ، وربما بالضرورة إلى إيجاد تفرقة بين الوحدات الصغيرة والوحدات الكبيرة (وبوجه خاص على مستوى الكلمة والعلامات الحركية) .

ومن شأن البحث السيميولوجى فى مجال المسرح أن يفتح آفاقا شاسعة من الناحية النظرية ، فضلا عن فوائده الوظيفية وعن الخدمات التى يستطيع تقديمها للدراسات المسرحية . ذلك أن مقابلة العلامات شديدة التنافر فى داخل كيان فنى وخلال زمان ومكان محصورين نسبيا ، تلك العلامات التى تتشابك بعضها مع بعض من وجوه عديدة ، نقول : إن تلك المقابلة تضطرنا إلى البحث عن حلول نظرية وإلى استخراج نتائج تنطبق على العلامة بأوسع معنى ممكن لها . فيمكن أن تصبح الدراسة السيميولوجية للمسرح ميدان المناورات المفضل لإعداد سيميولوجية عامة . ويمكن لسيميولوجية فن العرض ، بفضل ما تتطلبه من ضرورة مواجهة نظم العلامات شديدة الاختلاف بعضها ببعض ، أن تكون المحك لعلم عام للعلامات .

آدم شاف

ماركس والمذهب الإنسانى المعاصر

ترجمة: ماهر شفيق فريد

إن من أكثر المشكلات النظرية تشويقا ذلك السؤال عن السبب فى أن التاريخ تعاد كتابته بصورة مستمرة . وإنها فى نهاية المطاف لحقيقة مشهورة أن كل شىء له أهمية تاريخية لا ينظر إليه من زاويا مختلفة بواسطة الأشخاص الذين يعيشون فى عصره فحسب ، حسب ظروفهم الاجتماعية ومعتقداتهم إلخ . وإنما هو يخضع أيضاً لمختلف التراكيب فى مختلف العصور . وينطبق هذا على رؤيا وتفسير الأحداث والأشخاص سواء بسواء ، وخاصة عظماء الأشخاص .

وفى سعينا إلى الإجابة عن هذا السؤال — وهى فى هذا السياق إجابة إحصائية فقط بطبيعة الحال — تبرز عدة عوامل إلى الذهن متراوحة بين أكثر الأشياء أولية وشيوعا إلى أكثرها تعقيدا وإثارة للجدل . وأوضح هذه العوامل هو اكتشاف شواهد جديدة تلقى ضوءا جديدا على هذا الحدث أو ذاك الشخص . والعامل الثانى هو تحقق نتائج عمليات معينة ، مما يمنحنا بصراً أفضل بأسبابها ، وبصراً متغيراً فى بعض الأحيان (من ثمارهم تعرفونهم — كما نقرأ فى الأناجيل — وقد عبر ماركس عن هذه النقطة نفسها فى استعارته القائلة بأن تشريح الإنسان هو مفتاح تشريح القرد) . وثمة عامل ثالث هو نمو الفكر العلمى ومناهج البحث قبل كل شىء ، مما يعيننا على فهم جديد للعمليات التاريخية والعلاقات المتداخلة بين عناصرها المكونة لها مما يفضى إلى إدراك لتكامل هذه العمليات . وأخيرا فهناك الدور الذى تلعبه الفروض الاجتماعية التى تتطلب التقاط مختلف القضايا والشئون وتأكيدها

حسب الظروف الموضوعية لعصر أو بيئة معطاة ، ومن ثم فإنها توجه اهتمام الدارس إلى أوجه معينة للعملية التاريخية تتفاوت لا فى مختلف الفترات فحسب، وإنما فى مختلف قطاعات المجتمع أيضاً .

وما من شك فى أن ماركس كان واحدا من عظماء الرجال فى التاريخ ، يؤلهه البعض ويكرهه البعض الآخر فى حياته وبعد موته سواء بسواء . وعلى ذلك فإن كل ما قلناه لتونا عن المنظور المتحرك الذى ترى الحقائق والشخصيات التاريخية فى ضوئه يصدق بالمثل على نظرتنا وتصورنا للدور التاريخى الذى لعبه كارل ماركس .

ولو نظر المرء إلى مختلف أتباع ماركس لتصور فى بعض الأحيان أنه كان هناك عدة أشخاص يحملون هذا الاسم نفسه ، نظرا لشدة الاختلاف الذى تنم عنه صوره المختلفة، بل والتناقض فى بعض الأحيان. وفى وقتنا الحاضر بعد سنوات كثيرة من قراءة آرائه قراءة موجهة توجيها اقتصاديا أو اجتماعيا على الأكثر ، قد يلوح أنه مما يثير الدهشة ، إن لم نقل من الغريب ، أن نجد ماركس فى دور صاحب المذهب الإنسانى يحتل مركز الصدارة على خشبة المسرح . ولكن حقيقة المسألة بالغة البساطة ، فإن اجتماع العوامل الموضوعية والذاتية ، وخاصة الحاجة التى استشعرها زمننا إلى إحياء المذهب الإنسانى ، قد فتحت زاوية جديدة للنظر إلى ماركس وولدت رؤية جديدة له . والمسألة ببساطة أن جيلنا على استعداد لتلقى مثل هذه الرؤيا، بل يستطيع المرء أن يقول إنه تواق إليها. وهو أكثر قدرة من الأجيال السابقة على إدراك وسبر غور مظاهر هذا المذهب . وهذا « الاكتشاف » للمذهب الإنسانى عند ماركس ، والذى كان الدافع إليه موضوعيا (نشر كتابات لم تكن معروفة له من قبل) وذاتيا (تعطش العالم المعاصر إلى المذهب الإنسانى) ، قد رسم خطا جديدا على عمله ككل ، وذلك عن طريق الرجوع بأصوله إلى تربة المذهب الإنسانى ، ومن ثم الكشف عن رؤيا لماركس الإنسانى النزعة .

* * *

إن عصرنا الذى شهد أكثر الجرائم ضد الإنسانية همجية وتدميرا والذى

يعيش تحت سيف ديموقليطس يهدده بالفناء التام هو أيضاً عصر تطلعات إنسانية عظيمة وصراعات بين مختلف اتجاهات الفكر توحى بها هذه التطلعات . وليس هناك ما يدعونا إلى أن ندهش لهذا القول رغم ما يبدو فيه من مفارقة . فإن الثورات الإنسانية قد وقعت عادة فى التاريخ كرد فعل للخطر الذى يتهدد أثمن ما فى الإنسانية — وهو يتمثل دائما على أكمل صورة فى اتجاهات المذهب الإنسانى .

وهناك عدة أسباب تجعل البشر — رغم التقدم الخيالى الذى أحرزه الانسان فى ميدان المعرفة وفى القدرة على التحكم فى الطبيعة — يشعرون بأنهم مهددون ويتوقون إلى تأمين قواعد وجودهم على مستوى يناظر طاقات العصر .

ولا ريب فى أن سبب هذا ، فى المحل الأول ، هو أننا نجد أنفسنا بين نظامين اجتماعيين اقتصاديين مختلفين ، وهى حقيقة لا يمكن أن يجادل فيها أى مراقب عاقل للحياة الاجتماعية ، سواء كان مؤمنا بمستقبل الاشتراكية أو لم يكن . وكما يحدث كثيرا فى التاريخ ، فإن نقطة التحول هذه قد جاءت معها بعدة زلازل ، أهمها الأزمة التى حدثت فى نظام القيم الذى كان يحظى بالقبول العام . فمادامت العلاقات الاجتماعية يوجهها أسلوب فى الإنتاج يسير سيرا عاديا، فإن الفرد ينظر إلى الأشكال التقليدية للمجتمع ، وإلى مكانه فيها ، على أنها طبيعية ، لأنها مستقرة ومتمشية مع القيم التى يعترف بها المجتمع . ونظام القيم السائدة فى المجتمع ينظــر إليه بدوره على أنه « طبيعى » ما دام متمشيا مع العلاقات المقررة وحاجات الإنسان المشعور بها اجتماعيا . وعلى ذلك فإن نظام القيم المقبول اجتماعيا إنما هو نتاج وتعبير عن علاقات اجتماعية معينة، وهو فى الوقت عينه أساس وضمان لاستقرارها . وعلى ذلك فإن أى اهتزاز فى طريقة الإنتاج السائدة يكفى لكى نشعر بأصدائه فى التقبل الاجتماعى لنظام القيم المناظر، والعكس صحيح : فتزعزع النظام المقرر للقيم يحدث أصداء عاجلة فى كل مناحى الحياة الاجتماعية . وكما أن الشخص الذى يعانى من مرض يصبح واعيا بوجود أعضــاء جسمه وبسيرها فى أداء وظيفتها — وهو ما لا يفكر فيه الشخص الصحيح الجسم — فإن الفرد فى مجتمع « مريض » ،

مبتلى بانقسام بين علاقات الإنتاج الفعلية وتلك التى يحتاج إليها حقيقة فى ظل الظروف المعطاة ، يغدو تدريجيا واعيا لعلاقاته بسائر الناس وبالمجتمع، غير راض عنها. وتبلغ هذه التوترات قمة حدتها فى مرحلة الانتقال التى نرى فيها بوضوح قليل أو كثير أن نظام القيم القديم يهتز ، وإن لم يتبلور نظام جديد آخر بصورة نهائية بعد ، أو على الأقل مازال عليه أن يلقى قبولا من المجتمع بحيث ينظر إليه على أنه « طبيعى » . وقد وجدت مثل هذه الفترة عند الانتقال من نظام الإقطاع إلى الرأسمالية وهى واضحة اليوم أيضاً حين ننتقل من الرأسمالية إلى الاشتراكية ، وهو ما نفعله دون ريب حتى على الرغم من أن هذه النقلة قد تتخذ مختلف الأشكال ومن ثم يطلق عليها ، وسوف يطلق عليها ، مختلف الأسماء . وهذا بالضبط هو السبب فى أن كتابات ماركس فى شبابه ، تلك التى اشتملت على انعكاس حاد للفترة الأولى (فترة الانتقال من الإقطاع إلى الرأسمالية) ، تجتذبنا اليوم اجتذابا قويا ونحن فى قلب المرحلة الثانية . والمهم أنه على الرغم من الاختلافات الحقيقية بين المرحلتين فإن ثمة ملامح عامة معينة تفصح عنها لغة الأنترو بولوجيا الفلسفية وتشترك فيها المرحلتان ، ومن ثم تقيم صلة بينهما .

والنقلة إلى مشاكل الإنسان — وإلى قضايا المذهب الإنسانى بهذا المعنى — لا ترجع فى الوقت الحاضر إلى تصدع نظام القيم المميز لفترات الانتقال فحسب ، وإنما ترجع أيضا — وفى ظل أحد الأوجه المعينة المشكلة — إلى شعور بالخطر البالغ الذى مبعثه الحرب فى المحل الأول وإمكانية استخدام أسلحة الدمار الجماعى. وإن حربين عالميتين شهدهما جيل واحد والقنابل التى ألقيت على هيروشيما لتشرح هذه الحقيقة بما فيه الكفاية . وبدون دراسة للأعصبة الاجتماعية ، وهو مالم يقم به أحـــد بعد — لأسباب ذات طبيعة سياسية أعمق غورا — يصعب أن نقرر ما تمخض عنه هذا الشعور بالخطر من آثار على الشخصية الإنسانية . فربما كانت هذه الأصداء هى التى ساعدت أكثر من غيرها على جعل عصرنا عصر تطلعات إنسانية ، وانشغال عام بالقيم الإنسانية الأساسية .

إن أذهان الناس آخذة فى التحول صوب هـــذا الاتجاه ، لا خوفاً على وجودهم المادى فحسب فى مواجهة فنون الحرب الحديثة ، وإنما أيضا بدافع من وعيهم بالخطر الذى عرضت المدنية المعاصرة له هذه القيم الأساسية .

وهنا تواجهنا مشكلة معقدة ، يسهل أن تغرينا فيها قشور التأملات الذاتية حول الفرد الإنسانى ، كتلك التى مارستها الوجودية وغيرها من الفلسفات ، ومن ناحية أخرى ، فإن الرفض التام لهذه القضية ، خوفا من الانزلاق إلى مثالية الوجودية أو الشخصانية ، يحمل معه خطر إغفال مشكلة حقيقية — وبالتالى بالغة الأهمية من مشاكل عصرنا ، ومن ثم نخسر فرصة من فرص القيام بتحليل أعمق للحياة المعاصرة . وهكذا نضطر — وليست هذه بالتجربة الجديدة على الفلسفة — إلى أن نسير بين خطر المثالية وخطر إغفال قضية بالغة الأهمية .

إن المدنية المعاصرة مدنية جماهيرية أساسها المادى كائن فى حياة البشر وأعمالهم فى مراكز كبيرة ومراكز المدنية بصفة أساسية ، وطريقة نقل الأخبار وغيرها بواسطة أدوات الاتصال بالجماهير ، ولون الإيضاح الثقافى بواسطة الثقافة الجماهيرية . وليس هذا هو المجال الملائم للقيام بدراسة مستفيضة لهذه المفاهيم ، والظواهر الاجتماعية المتصلة بها ، وإنما حسبنا أن نقول إن نمو الصناعة الحديثة وأساسها التكنولوجى ، وهو الأساس الذى ترتكز عليه المدنية المعاصرة ، يجلب معه منافع مادية وثقافية عظيمة ، من زاوية الحياة الاجتماعية للإنسان . وحسبنا أيضا أن نذكر تضاعف وتوثق القيود الاجتماعية النابعة من طريقة حياة الإنسان المعاصر . ومن ناحية أخرى فإن هـــذا النمو قـــد أدى إلى ضغط بل وتمزيق للقيود التقليدية كقيود الجيرة ، وقيود المهنة ، وقيود الأسرة إلى حد كبير الخ . . .) والأهم من ذلك كله أنه أدى إلى محو شخصية أشكال الحياة الاجتماعية . وإذا نحن ربطنا بين هذه الحقيقة — التى ينبغى أن تعد حقيقة اجتماعية إن خيرا وإن شرا — وبين مشاكل التكيف غير المنكورة ، التى تواجه الفرد وتنبع من صدمات فترة الانتقال ، سهل علينا أن نفهم التأملات الفلسفية عن عزلة الفرد ، وأن نصل إلى لب «فلسفة القنوط» دون أن يتعين علينا أن نغفل قضية

حقيقية ، لا لشيء إلا لأننا ننكر تفسيراتها وحلولها المتطرفة . وهنا نجد مصدراً آخر حيويا لذلك الانجذاب نحو مشاكل الفرد ، ووضعه الاجتماعى والأنطولوجى وقدره ومكانه فى المجتمع ، مما هو من سمات الفلسفة المعاصرة بأكملها ، ومن سمات الاتجاه الممكن ملاحظته فى كل عالم الحضارة الغربية ، وهو ما ندعوه بالتطلعات الإنسانية .

وأخيراً فإن ثمة عاملا آخر هو ، على الرغم من اختلاف طبيعته ، قد اصطلح مع العوامل السابقة على توجيه حركة البندول التى هى من ملامح عصرنا صوب المذهب الإنسانى .

إن تطور الفلسفة المعاصرة ، وخاصة مبحث المعرفة ، يتسم باهتمام متزايد بمشكلة العامل الذاتى فى المعرفة . وقد جاءت دوافع الاضطلاع بهذا الخط من خطوط البحث وتطويره من العلوم المتخصصة : كسيكولوجيا الأعماق ، وخاصة التحليل النفسى ، واللغويات والأنثروبولوجيا والمنطق التى بحثت الدور الفعال للغة فى إدراك الإنسان ، وسوسيولوجيا المعرفة التى درست الشروط الاجتماعية للمعرفة الإنسانية وما إلى ذلك. كل هذه الأبحاث المفصلة قد أمدتنا بشواهد على الدور الفعال للذات فى علاقة الإدراك ، رغم أنها لا تزودنا بأى مبرر لاتخاذ موقف الفردية الذاتية . وعلى ذلك فإنه من الممكن ، دون انزلاق إلى المثاليـــة ، أن نتناول ، على طول خطوط جديدة ، المشاكل التقليدية القديمـة المتصلة بالفرد الإنسانى ، ومن بينها القضية الكانتية عن الإدراك « القبلى » . ونمو هذا الخط من البحث ، الذى غدا يحتل مركز الصدارة فى الفلسفة المعاصرة ، والذى يمارس تأثيراً بالغ القوة على مختلف ميادين المعرفة ، وخاصة العلوم الإنسانية ، دافع آخر إلى القيام بمعالجة مسألة الفرد الإنسانى وجها لوجه ، وللمذهب الإنسانى بمعناه الخاص .

تلك هى العناصر المفسرة لاتجاهات المذهب الإنسانى فى عصرنا . هذه هى العناصر التى تفسر السبب فى أن عصرنا ميال إلى أن يرى ويشرح الأحداث والأشخاص من خلال عدسة المذهب الإنسانى . وهذه هى العناصر التى تتضافر

لتشرح السبب فى أن المذهب الإنسانى عند ماركس ، الذى لم يحتل مركز الصدارة لفترة طويلة حتى بين مؤيدى الماركسية ، قد ارتفع الآن إلى مرتبة المشكلة المركزية للماركسية ، وهو ، بهذا الوضع ، يحدث تأثيراً منها لا يقتصر على أتبـــاع المذهب الماركسى فحسب . ومن الواضح أن العصر الحديث يتحول هنا إلى طريقتنا فى النظر إلى التاريخ وتفسيره — مما يشجعنا على الاعتقاد بأن مذهب الاقتصار على الحاضر presentism فى تفسير التاريخ ، وإن كان لا يستطيع أن ينهض فى صور ته المتطرفة يحتوى على أفكار وملاحظات معينة معقولة ، إذا هو استخدم بصورة معتدلة .

وإذا نحن ذكرنا هذه الحجج لم ندهش للمدالراهن فى تيارات المذهب الإنسانى ذات الينابيع المختلفة . إننا إذا كنا نقصد بالمذهب الإنسانى وجهة نظـــر نظرية واتجاها عملياً ينظر إلى الإنسان على أنه الخير الأقصى فمن الواضح أن المذهب الإنسانى الذى يفهم على هذا النحو يمكن أن يفسر تفسيرات مختلفة ، من حيث علاقته بكيفية الإجابة عن هذا السؤال : « ما الإنسان؟ » وكيف نتصور نظام القيم الذى ينبغى أن يشكل اتجاهات الإنسان وسلوكه ، وأخيراً كيف ننظر إلى الطرق المفضية إلى بلوغ أهداف العمل كما ينص عليها نظام معطى للقيم . والإجابة عن كل من هذه الأسئلة يتحكم فيها النسق النظرى — والفلسفى على وجه الخصوص — المعين الذى اعتنق كإطار مرجعى لمثل هذه التأملات . وهذا هو السبب فى أن لدينا مذهباً إنسانيا كاثوليكياً ومذهباً إنسانياً ماركسياً ، مذهبا إنسانيا وجوديا وآخر إنسانيا طبيعيا ، وهلم جرا .

وعلى ذلك فإن تنوع المذاهب الإنسانية إنما هو النسق الطبيعى للأشياء ، مادام لدينا كثرة من التفسيرات لاتجاه واحد إزاء ظواهر معينة . ولكن يترتب على هذا أن تغدو المنافسة ، بل والصراع ، بين المذاهب الإنسانية بالمثل أمراً مفهوما .

والمهم أن المذهب الإنسانى يعنى بأفكار واتجاهات متصلة بالتطبيق والعمل ، ومن ثم فإنه مما يهم أيا من مدارسه أن تنجح فى اكتساب عدد من الأنصار ، أكثر من غيرها . وهذه هى علة التنافس والصراع بين المذاهب الإنسانية .

أين يجد معتقدو المذهب الإنساني الماركسي عتادهم لهذه المعركة — حيث إن ما يتضمنه ذلك إنما هو ، بطريقته الخاصة ، معركة نفوذ ؟ وعلام يعلقون إيمانهم بتفوقه على المراكز التي يتخذها منافسوهم وخصومهم ؟ وما سر استواء المذهب الإنساني للناس استهواء تشهد عليه البراهين التجريبية رغم أنه ظل مهملا عشرات السنين .

إن هذه الجاذبية تنبع في المحل الأول من الصدام بين التفسير العلمي العقلاني للمذهب الإنساني الذي تتقدم به الماركسية، والصور اللاعلمية — إن لم نقل المعادية للعلم عداء صريحا — التي تقدمها اللاعقلانية الصوفية للمذهب الإنساني الديني . إن هذين التيارين — المذهب الإنساني الماركسي والمذهب الإنساني المسيحي — هما في نهاية الأمر أوسع تنوعات المذهب الإنساني انتشاراً اليوم وأقواها تأثيراً. وحصيلة صراعهما إنما هي مظهر للصراع بين النظرة العلمية إلى العالم والنظرة الدينية الصوفية اللاعقلية، لأن قضية المذهب الإنساني ليست سوى جزء من هذه المشكلة الأوسع نطاقا. وفي رأيي أنه لا مجال للشك في النتيجة النهائية لهذا الصراع رغم أني أبعد ما أكون عن أن أشارك الملحدين المناضلين تفاؤلهم السهل . فبالنظر إلى طبيعة الأمور في الوقت الحاضر نجد أن تطــور العلم والثقافة يغدو ، على نحو متزايد ، معاديا للإيمان بأسلوبه التقليدي القديم ، رغم أنه لا يمنع صوره الأكثر رقيا ، ولا ظهور أشخاص ميالين إلى التصوف ، قد يمارسون الدين على الطريقة القديمة في المستقبل. ومع ذلك فإن الإيمان في صورته التقليدية ، باعتباره ظاهرة جماعية ، يضغط عليها ويقصيها تقدم العلم والثقافة . ولـكي يؤمن المرء ، لا ينبغي أن يكون راغبا في ذلك فحسب وإنما قادراً عليه أيضا ، بمعنى أن الإيمان ممكن مادامت إمكانية الدفاع عن افتراضاته (أؤمن لأنه محال credo quia absurdum وما إلى ذلك) لم تقوض. وقد قوض تطور العلم من هذه الأسس .

وعلى الرغم من أن الثغرة في مذهب الطبيعة الثنائية للحقيقة مازالت موجودة ، فإن هذا المذهب ، إذا أخذ مأخذ الجد ، يتطلب — بعد أن يقال ويعمل كل شيء —

شخصية انفصامية ، وهو شيء ليس شائعاً بالدرجة التي نتصورها بين مجموع البشرية . وهذا بالضبط هو السبب في أن عصرنا ، عصر أنماط التفكير العلمية والثقافية التي تطمح إلى التمشي معه ، يرضى عن المذهب الإنساني الذي يقوم على حسن الإدراك العام للتفكير العلمي . وهذا يكفل المذهب الإنساني الماركسي، على المدى الطويل ، وشريطة أن ينمي ويطور على النحو الصحيح ، ميزة مؤكدة على منافسيه المتسربلين بألوان المذهب الإنساني الديني ، بما في ذلك الشخصاني .

فما هي العلاقة المتداخلة بين المذهب الإنساني الماركسي والنظرة العلمية إلى العالم ؟ إن حلقة الصلة إنما تتمثل ، في المحل الأول ، في تصوره للفرد الإنساني، وهو محور أي أنثروبولوجيا فلسفية .

إن كلا من الشخصانية المسيحية والوجودية في صورها الدنيوية والدينية تقوم على نظرة مثالية — أو بالأحرى روحانية — للفرد الإنساني . ففي الحالة الأولى ، ينظر إليه على أنه كائن روحاني persona spiritualis، وفي الحالة الثانية ، على أنه ذرة ذات إرادة حرة . وفي كلتا الحالتين ، يلاءم بين هذا التصور والنسق الفلسفي بأكمله للاتجاه المراد ، وذلك بهدف وضع مقدمات نافعة لتأملاته . ومن الواضح أن مثل هذا التصور للفرد الإنساني لا يتمشى مع النسق فحسب (وهذا يصدق على الشخصانية بصفة خاصة) وإنما هو أيضاً مريح جداً: فهو يقدم دعوى مازالت بحاجة إلى إقامة البرهان عليها على أنها مقدمة منطقية . ولكن نقطة الضعف في مثل هذا التصور هي أنه يتنافى ، بوضوح ، مع متطلبات التفكير العلمي الذي لا يجد صعوبة في تبيان خطأ افتراض شيء هو بحاجة إلى برهان ، وفي فضح الطبيعة الروحانية المسلمة - وهذا خرق لمتطلبات العملية التجريبية .

أما التصور الماركسي للفرد الإنساني — وهو تصور متجانس البنيان ومتسق مع نسق الفلسفة المادية — فلا يزودنا بنقطة انطلاق مريحة كالنظرية الشخصانية على سبيل المثال . ولكنه ، من ناحية أخرى لا يعاني من معوقاتها ، لأنه لا يصطدم بما

يتطلبه التفكير العلمي من شروط صارمة . ولما كان هذا التصور يشكل حصيلة الملاحظة التجريبية وتعميمها ، فإن من الممكن رده إلى ثلاثة فروض أساسية :

١ـــ الفرد الإنساني جزء من الطبيعة نتيجة لتطوره . وهو بهذا الوضع ، يخضع للقوانين العامة لنمو الطبيعة .

٢ـــ الفرد الإنسانى ، فى الوقت نفسه ، جزء من المجتمع وهو ، باعتباره نتاجاً لتطوره ، يخضع لقوانين النمو النسبية .

٣ ـ وأخيراً فإن الفرد الإنسانى نتاج ل « الخلق الذاتى » بمعنى أن الإنسان صانع التاريخ ، إذ يغير ويخلق ظروف وجوده ، يغير ويخلق ذاته ـ فى الوقت نفسه ـــ كإنسان اجتماعى ، مشروط بشروط الطبيعة والمجتمع .

وليس هذا التصور للفرد الإنسانى متسقاً مع النظرة العلمية إلى العالم فحسب ، وإنما هو متفائل أيضا من حيث نظرته إلى فرص الإنسان لصياغة قدره . وعلى حين أن النظرية الوجودية ، بمعارضتها الفرد بالمجتمع ، قد غذت «فلسفة القنوط »، فإن التصور الماركسى يمكن أن يلهم الكشف عن ضرب من فلسفة التفاؤل ».

وتفسير التاريخ وبالتالى الإنسان نفسه، على أنه خلق ذاتى هو ثانى ورقة رابحة بين يدى المذهب الإنسانى الماركسى ، مما يمنحه مزية على التيارات المنافسة ، وخاصة ما كان منهـــا ذا أصل دينى . والنقطة الهامة هنا هى أن الإقرار بالخلق الذاتى أو إنكاره إنما يمثل الخط الفاصل بين المذاهب الإنسانية القائمة بذاتها والتابعة لغيرهـــا .

وأنا أعنى بالمذهب الإنساني القائم بذاته ذلك الضرب الذى لا يرى أن الإنسانى هو الخير الأعلى وهدف الأفعال القائمة على هذا المذهب الإنسانى فحسب،وإنما أيضاً يعده المعمارى ومهندس المهام التى ينوطها هذا المذهب به. وعلى ذلك فإن قيم ومعايير العالم الإنسانى ليست مشتقة من عالم يقع بعد ـــوفوق ـ الإنسان ، وإنما هى من

خلق الإنسان نفسه ، الإنسان الاجتماعى بطبيعة الحال . ويصدق هذا على وضع هذه القيم والمعايير موضع التطبيق : فالإنسان هو صانع التاريخ ، وعلى ذلك فإنه هو وحده المسئول عن قدره . ومثل هذا المذهب الإنسانى مذهب متسق حيث أنه يدور دائما حول الإنسان : باعتباره الخير الأقصى ،والهدف ، وخالق التطور الاجتماعى . وهو أيضاً ، كما بينت ، مذهب إنسانى متفائل لأنه لا يوجد فيه ما يعترض طريق التقدم الذى لا حد له ، عندما يوضع تخطيطه وتنفيذه بين يدى الإنسان .

والأمر مختلف تماماً مع المذهب الإنسانى التابع لغيره والذى تنتمى إليه جميع التيارات المتصلة بالعقيدة الدينية . فهنا ينبع عالم القيم والمعايير من أصل غير إنسانى ومن ثم يكون — إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير — مفروضاً على الإنسان من الخارج . ولكن التاريخ ، أى البحث عن أغراض الحياة الإنسانية ، يند أيضاً عن قبضة الإنسان ، لأنه إما أن يرسم مسبقاً على نحو قدرى بواسطة إرادة خارقة لقدرة الإنسان ، أو يرسم بمشاركة هذه الإرادة على أحسن تقدير . ومثل هذا المذهب الإنسانى مخفف ومفتقر إلى الاتساق حتما ، ومن ثم تحدق به متناقضاته الداخلية . كما أنه لا يستطيع الاضطلاع بحمل تلك الرسالة التفاؤلية : رسالة جعل الإنسان يشعر بأنه سيد قدره ويفهم أن بمقدوره — تاريخياً — أن يشكله حسب عقله .

وهذا الصدام بين المذهب الإنسانى القائم بذاته والمذهب الإنسانى التابع لغيره، بالإضافة إلى الصراع بين مذهب إنسانى يقوم على العلم ومذهب آخر لا يتمشى معه ، من سمات عصرنا . وأنماط تطوره ، وأهمها غلبة التفكير العلمى ، تدعم من جاذبية المذهب الإنسانى الماركسى وتعزز آماله فى الانتصار فى معركة القلوب والعقول، التى تكمن تحت صراع المذاهب الإنسانية فى الوقت الحاضر .

وجاذبية المذهب الإنسانى الماركسى ، جاذبيته لـ « الجماهير » ، ليست بطبيعة الحال مسألة نظرية فقط ، أو حق نظرية فى المحل الأول . وإنه ليكون من الشطط فى الخيال ، على أى حال ، أن نظن أن صفوف المشايعين للشيوعية فى جنوب أفريقيا أو فى جنوب شرق آسيا ، بل المنظمات الشيوعية الجماهيرية فى فرنسا وإيطاليا ، إنما تتألف أساسا من أشخاص متحمسين لتفوق المذهب الإنسانى القائم بذاته على

ذلك التابع لغيره . والأقرب إلى الاحتمال أن تكون الغالبية العظمى غير واعية بالمشكلة ألبتة ، بل أن تجد من العسير عليها حتى أن تفهم المصطلحات التي نعبر عنها بها . ومع ذلك فإن نضالها متصل بالقضية النظرية ، على نحو دقيق ، وإن كان ذلك على غير وعي منها .

إن الشيوعية ، شأنها في ذلك شأن كل صور الاشتراكية ، إنما هي المذهب الإنساني حين يوضع موضع التطبيق ، لأنها تجعل من قضية الإنسان لب اهتماماتها ، باعتباره الخير الأقصى . وجاذبيتها للجماهير إنما تستمد قوتها من أنها تفعل ذلك على نحو متسق ، أي أنها لا تنحو إلى التجريد — لا من الناحية النظرية فحسب وإنما من الناحية التطبيقية أيضاً — باعتبارها مشكلة « نضال » . وهنا نجد ملمحا آخر بالغ الخطورة من ملامح المذهب الإنساني الماركسي : إنه مذهب إنساني نضالي .

وليست هذه ، بأي حال من الأحوال ، مجرد سمة إضافية منعزلة عشوائية ، وإنما هي ، على العكس من ذلك ، متصلة اتصالا عضويا بسائر السمات التي ذكرنا ، وهي نتيجة منطقية لها . إنها ليست سوى تأكيد أن الإنسان نفسه مسئول عن مقدراته ، وأنه خالق مستقبله ، وهو نفسه نتاج الخلق الذاتي ، مما يعطي معنى للحث على النضال في سبيل تشكيل التاريخ طبقا لقيم محددة معينة . ومن المحقق أن هذه ليست أموراً ذات معنى فحسب ، وإنما هي واجب أيضاً ، وواجب خلقي ، مادمنا على وعي بنتائج عملنا أو قعودنا عن العمل .

وقد عرف هذا الملمح من ملامح الماركسية منذ زمن طويل . وألوان إساءة الفهم المحيطة بالماركسية ، والتي يستحق مؤيدوها اللوم عليها إلى حد كبير ، هي وحدها السبب في أن مبدأ النضال هذا — النضال الأيديولوجي والمادي — لم يلتحم مع المذهب الإنساني في نسيج واحد ، وإنما جنح إلى أن يغدو معارضاً له . وهذه الألوان من إساءة الفهم التي كانت ، إلى حد كبير ، غلطة من صنع أتباع الماركسية ، هي وحدها التي جعلت مبدأ النضال لا يتطابق إلا مع النضال المادي ، ويتعارض في الوقت نفسه مع فرصة الحوار وما ينطوي عليه من تسامح . ولما كانت

هذه القضية تشوه معنى المذهب الإنسانى الماركسى تشويها عميقا ، فإنى أريد أن أتناولها فى ختام مقالى .

وسأقتصر على التقرير البسيط للقول السائر بأن كلمة « النضال » عند الماركسية لا تعنى النضال المادى فحسب وإنما النضال الروحى والأيديولوجى أيضاً ، الذى يرمى إلى إقناع الخصم وكسبه إلى وجهة نظرك . وهذا الجانب من المسألة هو الذى يعنينا أكثر من غيره هنا .

إن النضال الأيديولوجى لا يعنى أكثر من وضع نسقك الخاص من القيم فى مواجهة نسق خصمك ، ومقارعة حجته بالحجة ، تعزيزا لقضيتك . وهدف هذا النضال غير الدموى — وإن يكن حيويا — هو الاستحواذ على قلوب وأذهان من نتوجه إليهم بالخطاب ، وتحويلهم إلى مؤيدين لموقفنا .

إن النضال الأيديولوجى ، كما تدل عليه كلمة « النضال » ، يعارض بين جانبين يدافعان عن مواقف مختلفة ، ومتعارضة عادة . ولكن أهى معارضة تستبعد الحديث ، وتنفى الحوار ؟ أو فلنضع الأمر فى صيغة أخرى : أهو جدل بين آراء لا تنم عن أرض مشتركة ، وإنما عن خلافات فحسب ؟.

لا يمكن أن يكون ثمة إجابة وحيدة عن هذا السؤال : فأحيانا يكون الأمر كذلك ، وأحيانا لا يكون . فهناك آراء تبلغ من التعارض الصريح الحد الذى لا تسمح معه بالنضال إلا على نحو سلبى ، وتمنع الحوار تماما : كالشيوعية والفاشية على سبيل المثال . ولكن هناك أيضاً آراء تختلف عن بعضها البعض وتدخل ، من بعض الأوجه المعينة ، فى معركة ، ولكنها تكشف فى الوقت نفسه عن نقط معينة للتقارب : ومن أمثلتها مختلف أنواع المذهب الإنسانى المعاصر . وهذه هي التى تهمنا أبلغ الاهتمام فى سياق هذه الملاحظات .

إن مشكلة النضال والحوار فى ميدان الأيديولوجيا مشكلة بالغة الأهمية ، فى عصر تعايش سلمى حدا به التهديد الذى يواجه البشرية إلى نبذ استخدام القوة فى تسوية المنازعات السياسية والأيديولوجية ، وإن كان قد أكد فى الوقت ذاته

مكان النضال الأيديولوجى من المناقشات السياسية وغيرها من المناقشات الأساسية بين الدول . وهذا هو السبب فى أنه من الحيوى أن نجيب عن هذا السؤال : هل تستبعد الطبيعة النضالية للمذهب الإنسانى الماركسى إمكانية إدارة حوار مع سائر المذاهب الإنسانية ؟.

وأجيب بالسلب : لأن نضال المذهب الإنسانى الماركسى مع خصومه فى هـــذا الميدان لا يستبعد الحوار معها ، وإنما هو ، على العكس من ذلك ، محمول عليه . فليس هدفنا ، فى نهاية المطاف ، هو أن نرفض هذه المذاهب الإنسانية برمتها ، وإنما أن ننقد تلك العناصر التى لا نستطيع أن نتفق معها منها ، بينما نظل فى عين الوقت متحالفين معها ضد عدونا المشترك — ألا وهو معاداة المذهب الإنسانى . والحوار هو السبيل الوحيد الذى يكفل بلوغ هذه الغاية .

وعلى أية حال ، فإن الحوار شـــكل نوعى من أشـــكال النضال ، لأنه يسلم باختلافات ومعارضات فى الآراء ، يكون بدونها متعذرا عديم النفع . ومهما يـكن من أمر فإنه لـكى يكون الحوار عمليا ، ينبغى أن تكون هناك نقط اتصال معينة لـكى نجد الأرض المشتركة واللغة المشتركة اللتين يكون الحوار بدونهما عديم الفائدة ومستحيلا . وهذا بالضبط هو السبب فى أن الحوار صورة نوعية من صور النضال تقصر عن الحرب الشاملة وتجرى على مستوى فيه قدر من المشاركة . إنه نضال يضاف إليه عنصر التسامح — أى الاعتراف بأنه قد تكون هناك ، على الأقل بعض الأسس لآراء خصمى ، ونبذ الاعتقاد الصلف بأن آرائى هى وحدها التى يمكن أن تكون صائبة وسليمة إن التسامح لا ينبغى الخلط بينه وبين الضعف أو الافتقار إلى العقيدة والالتزام ، عنـد إصرار المرء على آرائه . فبوسع المرء أن يكون متسامحا مع الآخرين ، حتى عندما يكون مقتنعا تماما بعدالة آرائه ومكرسا نفسه للنضال فى سبيلها . إن التسامح هو ببساطة امتياز الأقوياء وليس ، بحال من الأحوال ، عملا من أعمال الاستسلام أو آية شك . والتسامح صفة يمكن أن تتوافر فى الجادل الذى يتسم بالقوة والتصميم ، ويدرك أن مثل هـذا الموقف لا

يوهن من موقفه وإنما يدعمه فعلا ، حيث أن لديه فرصة التعلم من الآخرين إذا كانوا يمثلون آراء ذات قيمة ، ومن ثم يقوى ويدعم من آرائه هو .

أترى الماركسية مدرسة فكرية قادرة على الحوار ، بالمعنى الذى أسلفناه لهذه الكلمة ، وعلى التسامح الأساسى الذى يلازمه ، حتى ولو كانت تتسم هذا الاتسام الواضح بكل ملامح الفلسفات المناضلة ؟ هذا مما لا شك فيه . بل إن مؤسسى الماركسية الذين أنكروا فى حماس على آرائهم أن تكون نسقا ، كانوا يعدونها نسقا مفتوحاً قادرا على تمثل عناصر جديدة ، وبالتالى على الجهر بمنهج الشك الديكارتى الذى أعلن ماركس أنه يتخذ منه شعارا له . أو لم تكذب ممارسة الشيوعية طبيعة الماركسية ــ الطبيعة المفتوحة ، القابلة للحوار ، المتسامحة ، فى وقت من الأوقات ؟ أو ليس هذا هو الشأن فى هذا المكان أو ذاك ، حتى يومنا هذا ؟ لا ريب فى ذلك. ولكن هذا يمكن أن يفسر وينبغى تفسيره على أنه من أعراض « آلام التسنين عند اليسار » ، وهى الآلام التى ترتبط ارتباطا وثيقا بضعف الحركة والمخاوف التى أثارها ذلك . وإنها لحقيقة قديمة أن الثقة وما يلازمها من تسامح إنما هما من علامات القوة والخبرة حين يتزايدان عبر السنين . وهذا يصدق على الأفراد والحركات الاجتماعية سواء بسواء .

ليكن الأمر ما يكون ، فإن التطور المعاصر للمذهب الإنسانى الماركسى ــ أو بالأحرى : ميلاده الجديد ــ يحدث الآن بروح عقيدة متفتحة الذهن ، على استعداد للدخول فى حوار ، ومزودة بالدرجة اللازمة من التسامح . وهذا هو أكبر وأقوى ما يكفل للماركسية أن تجتذب الدوائر المثقفة اليوم . إنه يمثل الاتجاه الذى يعمل فيه جوهر هذا المذهب الإنسانى ، وصلاته بحركة تحرير الجماهير ، وطبيعته النضالية الوثيقة الاتصال بالاستعداد للحوار . وعلى هذه الأرض يمكننا أن نرى انبثاق تحالف بين المذاهب الإنسانية التى تحشد قواها ، دون تخل عن هويتها الخاصة أو رفض للنضال من أجل حقائقها ، بهدف دفع أغراضها ومهامها المشتركة إلى الأمام. وعلى هذا الأساس ، يتكون حوار كبير بين المذاهب الإنسانية ، من شأنه أن يثريها بمحتوى جديد . ومن هذا المناخ ينبثق إحياء لتأثير المذهب الإنسانى الماركسى، مما يمكن أن يعد دليلا مرئيا على حيوية وملاءمة أفكار مؤسسه : كارل ماركس .

لويس ممفورد

أول آلة مجمعة عظمى

ترجمة : رشدي السيسي

١ — تعميم الآلة البشرية :

كان التاريخ إلى حد كبير ، حتى القرن التاسع عشر ، سجلا لسرد محاسن ومساوىء الملوك والأشراف والجيوش ، وقد راح المؤرخون الديمقراطيون ، فى ثورتهم ضد ما لا قته حياة عامة الشعب اليومية وباقى شئونهم من إغفال شامل ، يندفعون صوب أقصى الطرف المضـاد : ولذلك بالغوا فى بخس الدور الذى قام به الملوك فعلا ، خلال نصف القرن الأخير ، على الرغم من أن الهيئة الحاكمة ذات السلطة المطلقة تمارس الآن معظم مراسم الملـكية على نطاق أوسع ممـا كان عليه الحال فى أى وقت سابق .

وإننا لنستدل ، من واقع أقدم السجلات ، على أن الملك كان تجسداً للجماعة بأكملها ، وأنه كان يعتسف لنفسه ، عن طريق الحق الإلهى ، وظائف الحياة الجماعية ومناصبها ، وثمة جانب واحد فقط من سمات الملـكية حذف من هذا الثبت التقليدى : فمن عجب أن أعظم مآثر الملك وأخلدها أثراً مرت دون أن يفطن إليها أحد ، على الرغم من أن جميع ضروب نشاطه العامة الأخرى قامت على أساسهـا ، إذ مع أن أسطورة السلطة الملـكية كانت تتشبث بالحق الإلهى ، فإن ازدهارها وانتشارها كانا لابد سيصبحان من المستحيلات لو لم يتم اختراع الآلة البشرية ، وهى أعظم مآثر الملـكية وأبعدها شأوا ، إذ هى مفخرة تـكنولوجية نقلت فى صورة أو أخرى ، بطريق عملاء بشريين فقط ، خلال حوالى خمسة آلاف عام ، قبل أن تتشكل أخيرا وتتجسد فى التـكنولوجيا الحديثة ، فى صورة مماثلة من حيث السلطة الشاملة ولـكن بدون السمات الشخصية .

وإدراك نقطة الأصل وخط التسلسل معناه إحراز لبصيرة جديدة تتغلغل فى قدر الإنسان الحديث ومصيره ، ذلك لأنه ما لم تتعلم حضارتنا ضبط العمليـات والأغراض التى ظلت طويلا تعمل بدافع ذاتى — أو بتعبير آخر دون وعى — فإن ضروب الانحراف الاجتماعى عن الطريق السوى ، التى صحبت اكتمال تكنولوجيا الآلة ، تهدد بنتائج أسوأ مما فعلته فى عصر الأهرام .

وعلى الرغم من أن الآلة البشرية الجماعية ظهرت فى الوجود فى نفس الفترة تقريباً التى تم فيها استخدام النحاس صناعياً لأول مرة ، فقد كانت تجديداً مستقلا ، ولم تستعن فى مبدأ الأمر بأية وسائل آلية جديدة ، ولكن ما كادت فكرة الآلة الملكية ترد على الخاطر حتى تجمعت خلال فترة قصيرة ، وسرعان ما عم استخدامها لا عن طريق محاكاتها بل بفرضها عنوة بواسطة الملوك الذين كانوا يتصرفون كأنهم الآلهة أو الممثلون المختارون لهؤلاء الآلهة . وقد أحرزت الآلة الجديدة ، حيثما أمكن تجميعها بنجاح ، سلطاناً وأدت عملا على نطاق لم يكن ليحلم به أحد من قبل على الإطلاق . وبهذه القدرة على تركيز قوى آلية هائلة ، برزت للعمل قوة حركية جديدة قهرت ، بالنجاح الساحر ، أنظمة العمل الرتيبة المتثاقلة ، وتوافه التحريمات ، والأنظمة المتكررة المتبلدة ، وكلهـا سمات قرية العصر الحجرى الجديد ، التى كانت يوماً ما مسرحاً لكثير من التجارب الجديدة فى تنمية النباتات وتربية الحيوانات وتدجينها .

وقد تضخمت أبعاد المكان والزمان ذاتها بما هيأته الآلة الملكية — ولنسمها الآلة المجمعة العظمى megamachine — من طاقات ، فالعمليات التى كانت يوما ما تتم ، بعد لأى ونصب ، فى قرون ، أصبحت تتم الآن فى أقل من جيل ، وإذا لم تكن جبال بأكملها قد نقلت ، فقد تم نقل أجزاء ضخمة منها فى كتل أكبر كثيراً مما تستطيع أى سيارة نقل عادية الآن أن تنقلها ، بينما فى السهول المنبسطة قامت جبال صناعية من الحجر أو القرميد ، وأهرام وأبراج ، تلبية للأمر الملكى ، ولم تستخدم إطلاقاً آلات قوى ، يمكن مقارنتها بهذه الآلة ، على أى نطاق ، إلى أن عم استخدام طواحين الماء والهواء فى أوروبا الغربية منذ القرن الرابع عشر .

فلماذا ظلت هذه الآلة الجديدة غير مرئية لعالم الآثار والمؤرخ ؟ ذلك لأنها كانت مركبة من أجزاء بشرية فقط، ولم يكن لها هيكل وظيفي حاسم إلا طوال المدة التي كان فيها جميع أفراد المجتمع يتقبلون الطلسم السحري والأمر الملكي بتجميعها على أنهما شيئان لا يمكن أن يتحداهما البشر ، وحالما تضعف قوى الملكية المستقطبة بالموت أو بالهزيمة أو بالتشكك فيها أو بالمقاومة العنيفة لها ، تنهار الآلة بأكملها ، ومن ثمة فأجزاؤها إما أن تعود للتجمع في وحدات أصغر (إقطاعية أو حضرية) ، أو تختفي تماماً ، بطريقة تماثل ما يحدث لجيش مهزوم حين تتحطم سلسلة قيادته . ولقد كانت هذه الآلات الجماعية الأولى ضعيفة وسهلة العطب ، مثل العقائد السحرية واللاهوتية التي كان وجودها أساسيا لكي تؤدي الآلات عملها .

ومن البدء بدت هذه الآلة البشرية ذات وجهين: أحدهما سلبي قهري ، والآخر إيجابي بناء ، والواقع أن العوامل الثانية ما كانت لتستطيع أن تؤدي وظيفتها دون وجود الأولى ، ومع أنه يحتمل أن تكون الآلة الحربية قد سبقت آلة العمل ، فإن الثانية هي التي حققت أولا اكتمالا في الأداء لا يبارى، لا في كمية العمل المتمم فحسب إنما أيضاً في نوعه . وليس من قبيل التلاعب بالألفاظ إطلاق اسم « الآلات » على هذه الوحدات المجمعة ، فإذا كان تعريف الآلة على نحو قل أو كثر ، مطابقاً لتعريف رولو القديم ، وهو أنها مجموعة من أجزاء مقاومة كل منها متخصص في وظيفة معينة ، تعمل تحت قيادة بشرية ، لنقل الحركة وتأدية العمل ، فآلة العمل إذن كانت آلة حقيقية ، لا سيما وأن أجزاءها المتكاملة ، بالرغم من أنها مكونة من عظام بشرية وأعصاب وعضلات ، قد اختزلت إلى عناصرها الآلية المجردة وقصرت في صرامة على تأدية مهامها الآلية .

كان الملوك قد اخترعوا فعلا هذه الآلات ، ذات القوة الهائلة والنفع العملي ، في الفترة الأولى من عصر بناة الأهرام ، ابتداء من نهاية الألف الرابعة إلى ما بعدها ، ونظراً لانفصالها عن أي نظام خارجي ، فإنها أحرزت — رغم ما في هذا من تناقض ظاهري — قدرات على التغير والتشكل أعظم مما لمثيلاتها من الآلات المعدنية

الجامدة بجمعة صناعية حديثة . والواقع أننا فى بناء الأهرام نجد الشاهد الأول الذى لا يتطرق إليه الشك على وجود الآلة ، والدليل الأول على كفايتها المذهلة . وحيثما انتشرت الملكية ، صاحبتها دائماً الآلة البشرية ، فى صورتها الهدامة إن لم تكن البناءة . وهذا يصدق على بلاد النهرين أو الهند أو الصين أو بيرو كما يصدق على مصر .

٢ — الآلة فى شكلها القديم :

دعنا نختبر الآلة البشرية فى صورتها الأصلية النموذجية . فكما يحدث غالباً كان هذا النموذج الأول يتسم بوضوح معين ضاع حين نُشِرت الآلة وأدمجت فى أشكال المجتمعات المتزايدة التعقيد التى جاءت بعد ذلك ، واختلطت بصور أعمّ ، ولكنها أحط منها ، وهى إذا لم تصل قط فى تأدية العمل إلى منزلة أعلى ، فلعل هذا لا يعود إلى المواهب البشرية الفريدة التى صممت هذه الآلات الأولى وأشرفت على تشغيلها فحسب، بل ربما أيضاً إلى أن الأسطورة التى جعلت الجزء البشرى من الآلة متماسكا لم تستطع على الإطلاق مرة ثانية استخدام مثل هذه القوة الجذابة الهائلة التى ظلت سليمة ، كما كان الحال فى مصر حتى الأسرة السادسة ، لا يشوبها ضعف ولا فشل ولا تنكشف عوراتها الطبيعية .

وقد اتخذ الهرم شكل مقبرة لحفظ جثة فرعون المحنطة ولضمان عبوره آمناً إلى الحياة الأخرى . وعلى الرغم من أنه هو وحده الذى أتيح له فى مبدأ الأمر الأمل فى هذا الامتداد فى الوجود على شاكلة الآلهة ، فإن الفكرة ذاتها فى القدرة على اصطناع خلود شخصى تكشف عن تعديل فى كل بُعد للوجود .

وبين أول هرم صغير ، شُيد على شكل مدرجات كالتى وجدناها فى فترة تالية بأمريكا الوسطى ، وهرم خوفو الضخم بالجيزة ، أول عجائب الدنيا القديمة السبع وأشدها احتمالا ، مرت فترة زمنية قصيرة قدرها ثلاثمائة سنة ، وعلى القياس الزمنى القديم للمخترعات ، كان أكثر الأشكال بدائية وآخر الأشكال ، ذلك الذى

لم يبار ثانية قط ، متعاصرين عمليا ؛ وتبين سرعة هذا التقدم تركيزا فى القوة البدنية والتخيل الفنى ، ذلك لأن الأمر اقتضى أكثر جداً من مجرد الإيمان لنقل جبل الأحجار الذى تكون منه هذا الأثر فى صورته النهائية .

وهذا التغيير يبدو أشد إثارة للعجب لأن مقابر الفراعنة لم تقف وحيدة ، إذ كانت جزءا من مدينة كاملة للموتى ، بها مبان لإيواء الكهنة الذين كانوا يمارسون الطقوس المعقدة التى كان يظن أنها ضرورية لضمان مصير سعيد للإله الراحل .

والهرم الأكبر من أضخم وأكمل نماذج الفن الهندسى فى أى حقبة زمنية أوأى لون حضارى ، وإذا أخذنا بعين الاعتبار حالة جميع الفنون الأخرى فى الألف الثالثة ، لم نجد مبنى فى عصرنا يفوقه من حيث البراعة الفنية أو الجرأة البشرية ؛ فقد اضطلعت بهذا المشروع العظيم حضارة كانت منبثقة لتوها من العصر الحجرى ، واستمرت طويلا فى استخدام الآلات الحجرية ، مع أن النحاس كان ميسوراً لصناعة الأزاميل والمناشير التى شكلت أحجار البناء اللازمة للآثار الجديدة .

كانت العمليات الفعلية تتم بواسطة صناع يدويين متخصصين ، يعاونهم جيش من العمال غير المهرة أو نصف المهرة ، الذين يجندونهم من الزراعة مرة كل ثلاثة أشهر ، وكانت المهمة بأكملها تتم دون وسائل مادية سوى « الآلات البسيطة » المعروفة فى الميكانيكا القديمة المسحل والرافعة غير الآلية ، إذ لم تكن العجلة ولا الجرّارة ولا « العفريته » قد اخترعت بعد ؛ ونعلم من الرسوم المصورة أن الأحجار الضخمة كانت تنقل على زلاقات ، وكان يقوم بنقلها عبر رمال الصحراء جماعات كبيرة من الرجال ، ومع ذلك فكتلة الحجر الواحدة التى تسقف الحجرة الداخلية فى الهرم الأكبر حيث يرقد فرعون كانت تزن خمسين طناً ، الأمر الذى يجعل أى مهندس معمارى فى الوقت الحاضر يراجع نفسه قبل أن يقدم على مثل هذه المغامرة الآلية .

على أن الهرم الأكبر لا يقتصر على أن يكون جبلا أشم من الصخر فحسب ، مساحته ٧٥٥ قدماً مربعاً عند القاعدة ، وارتفاعه ٤٨١ر٤ قدماً ؛ فهو بناء ذو باطن معقد ، مؤلف من سلسلة من الممرات على مستويات مختلفة تؤدى جميعها إلى غرفة

الدفن الأخيرة ، ومع هذا فكل جزء منه تم بناؤه بإحكام يؤكد ج. ه. بريستد أنه أدخل في فن صانع العدسات منه في فن المعماري الحديث الذي يشيد القناطر أو ناطحات السحاب، فقد كانت كتل الحجر توضع متراصة ولها خطوط التحام طويلة جداً، لا تعدو لحاماتها جزءاً واحداً من عشرة آلاف من البوصة، بينما لا يزيد الفرق بين أبعاد الجوانب عند القاعدة عن ٧ر٩ بوصة، في مبنى يغطى بضعة أفدنة. وصفوة القول أن ما ننفذه الآن بالإحكام الآلي المضبوط والكمال الآلي قد ظهر في بناء هذه المقبرة العظيمة الذي يعتبر رمزاً لجيل الخلق والابتداع الذي برز من مياه الأزمنة البدائية ، وهو في الوقت نفسه جهد مرئي، حالفه التوفيق الباهر حتى ذلك الحين حسب المقاييس البشرية المحضة، لتكتيل الزمن والجسد البشري في صورة خالدة ، وما كان باستطاعة سواعد بشرية عادية ، أو جهد بشري عادي ، أو تعاون بشري عادي كالذي توفر عند بناء أكواخ القرى وزرع الحقول ، أجل ما كان باستطاعة هذا تجميع مثل هذه القوة فوق البشرية ، أو تحقيق نتيجة تكاد تكون خارقة ، ولم يتح إتمام مثل هذا العمل من أعمال العزيمة البشرية ولا إحداث مثل هذا التغيير المادي الواسع إلا لملك متشبه بالآلهة .

فهل كان ميسوراً خلق مثل هذا البناء الشامخ دون الاستعانة بآلة ؟ كلا بالتأكيد، وإني لأكرر أن العمل الناتج ذاته يدل على أنه لم يكن عمل آلة فحسب ، بل عمل آلة دقيقة كاملة الإحكام ، ومع أن الإعداد التكنولوجي لمصر في عصر الأسر كان لا يزال بدائياً ، فإن الصنعة الصابرة والنهج المنظم قد عوضا عن ضروب النقص والعجز ، فقد قفز التنظيم الاجتماعي إلى الأمام خمسة آلاف عام ليبدع أول آلة للقوى ، على نطاق واسع ، آلة قوتها مائة ألف عامل ، وهو ما يعادل تقريباً قوة عشرة آلاف حصان : آلة مؤلفة من عدد كبير من الأجزاء المتماثلة ، المتخصصة ، القابلة للتغيير ، المختلفة الوظائف رغم هذا ، ينسقها تنسيقاً دقيقاً ويؤلف بينها في عملية مركزية من حيث التنظيم والإدارة ، بحيث يسلك كل جزء فيها سلوك المكون الآلي للمجموع العظيم ، غير متأثر بأي دافع داخلي قد يعترض عمل الجهاز الآلي .

وفى أقل من ثلاثة قرون استكملت هذه الآلة البشرية الجماعية ، وما كاد فرعون ينظمها ويدفعها للعمل عن طريق مهندسه المعمارى الأول حتى نقلت الكفاية الفنية والخيال اللذان تصوّرا التصميم بأكمله ، فى تعليمات شفاهية ومدونة ، إلى الأجزاء المكوّنة للآلة : الصناع المهرة، والمشرفين ورؤساء العمال، وجمهرة العمال . لقد كان العقل الذى صمم الأهرام طرازاً بشرياً جديداً ، قادراً على التجريد الفكرى الرفيع، مستخدماً الملاحظات الفلكية لتحديد موقع البناء بحيث وجّه تماماً وفق اتجاهات البوصلة الصحيحة : فموقع الهرم لايبعد سوى ربع ميل فقط عن النهر وقت الفيضان، لذلك برزت الحاجة إلى أساس صخرى ، مما اقتضى إزالة الرمال . ومحيط هذه الوسادة (الصخرية) لا ينحرف عن المستوى الصحيح إلا بما يزيد قليلا عن نصف البوصة .

ولكن العمال الذى نفذوا التصميم كانوا هم أيضاً ذوى عقول من طراز جديد : عقول مدربة على الطاعة دون نقاش ، ملتزمين بالاستجابة لكلمة الأمر المنحدرة من الملك ، عن طريق هيئة بيروقراطية ، نازلين خلال مدة الخدمة عن أى أثر للتفكير المستقل ، مؤدين أعمالهم دون أى انحراف . وكان فى استطاعة قادتهم قراءة الأوامر المكتوبة ، فقد خلفوا أسماءهم منقوشة بالمغرة الحمراء ، على حد مارواه إدواردز — على كتل هرم ميدوم « فرقة القارب » و « الفرقة القوية » ؛ ولعلهم كانوا لا يحسون الغربة لو أنهم وجدوا فى مصنع تجميع فى الوقت الحاضر ، وكل الخلاف أنه كانت تنقصهم صورة فتاة الغلاف العارية . كذلك من حيث التنظيم ، وطريقة العمل وحصيلته، لا مراء فى أن الآلات التى شيدت الأهرام ، والتى أتمت جميع أعمال « المدينة » البناءة الأخرى العظيمة فى مجالات وثقافات أخرى كانت آلات حقيقية ، فقد أدت مجتمعة ، فى عملياتها الأساسية ، ما يعادل مجموعة كاملة من المجارف ومعبّدات الطرق ، وسيارات الحرث ، والمناشير الآلية ، والثاقب الهوائية ، بدقة فى القياس ، ورهافة فى الصنعة ، بل وحصيلة فى العمل يصح أن تظل موضوعا للتفاخر فى الوقت الحاضر .

ونشر الضخامة على هذا النحو فى جميع الاتجاهات ، ورفع الحد الأقصى للجهد البشرى ، وإخضاع الاستعدادات والمصالح الفردية للعمل الآلى الواجب أداؤه ، وتوحيد جمهور غفير من الأتباع لغرض واحد مشتق من السلطان الإلهى الذى يمارسه الملك — كل هذا بدوره دعّم هذا السلطان بفضل ما تحقق من نجاح . ذلك أن الملك هو الذى كان ينطق بالأوامر الأصلية : والملك هو الذى كان يفرض الطاعة المطلقة ويعاقب العصيان بالتعذيب أو الجدع أو الموت : والملك هو وحده الذى له السلطان الإلهى لتحويل الأحياء من البشر إلى أشياء آلية معدومة الحياة : وأخيراً فالملك هو الذى كان يجمّع الأجزاء لتكوين الآلة والذى فرض التنسيق الجديد للمنظمة الآلية ، بنفس الانتظام الذى يحرك الأجرام السماوية فى مداراتها دون انحراف .

وما كان ليستطيع أى إله للزراعة أو أية أسطورة للإخصاب أن تنتج هذا النوع من النظام التجريدى البارد ، وهذا الانفصال بين القوة والحياة ، أجل ما كان ليستطيع أن يزيل كل ما كان مرعياً قبل ذلك من حدود الجهد البشرى أو مستوياته سوى شخص يستمد السلطة من الإله الشمس ؛ فالملك يمثل فى القصص القديمة ذا جبلة بطولية : فهو وحده من يقتل الأسود بمفرده ، ويشيد أسوار مدينة عظيمة ، أو يحول ، مثل الملك مينا ، مجارى الأنهار : هذا الطموح المجهد ، وهذا الجهد المتحدّى ، لا يتاحان إلا للملك وللآلة التى دفعها للحركة .

٣ — جهاز النقل :

وكى يدرك المرء تكوين الآلة البشرية أو أداءها عليه ألا يقنع بتركيز انتباهه على النقطة التى تأخذ عندها صورتها المادية ، وحتى التكنولوجيا فى عصرنا الحاضر بما لها من شبكة هائلة من الآلات المرئية ، لا يمكن إدراكها على هذه الأسس وحدها . فلكى تجمع أشتات آلة جماعية مكونة من أجزاء بشرية فقط كان لابد من جهاز مركب للإرسال ضمانا لنقل الأوامر التى تصدر من أعلى بدقة وسرعة

إلى كل عضو فى الوحدة ، حتى تترابط الأجزاء مكونة كلا عاملا واحداً .

وكان لابدّ من وسيلتين جماعيتين لدفع الآلة للعمل : تنظيم للمعرفة الطبيعيةوفوق الطبيعية يعتمد عليه ، وهيئة معقدة لإصدار الأوامر وتنفيذها . وقد تمثل التنظيم فى الكهنة ، الذين لولا معونتهم النشيطة لما استطاعت الملكية الإلهية أن تبرز للوجود ؛ وتمثلت الثانية فى هيئة بيروقراطية : وكلاهما منظمتان تبدآن من القاعدة وترتقيان فى الترتيب إلى القمة حيث يوجد المعبد والقصر الملكى وبدونهما لايستطيع مركب القوة أن يؤدى عملا ، وهذا الشرط ما زال يصدق فى الوقت الحاضر على الرغم من أن وجود المصانع التى تدار آلياً والوحدات التىتنظمها الآلات الحاسبة يخفى المكونات البشرية التى لاغنى عنها حتى للتسيير الآلى .

وكان ما نسميه اليوم بالعلم جزءا من صميم نظام الآلة الجديدة من البدء.هذا العلم القائم على انتظام حركات الأجرام الكونية ازدهر بفضل عبادة الشمس ؛ فالاحتفاظ بالسجلات ، وضبط المواقيت ، ورصد النجوم ، وعمل التقويم — هذه كلها تتوافق مع إقامة النظام الملكى وتدعمه ، على الرغم من أن قدرا غير قليل من جهود الكهنة كان ، إلى جانب ذلك ، يكرس لتفسير معنى الأحداث الفردية ، مثل ظهور النيازك والشهب ، وكسوف الشمس ، وخسوف القمر ، أو الشواذ الطبيعية مثل زجر الطير أو فحص أحشاء حيوان الضحية .

ولم يكن فى استطاعة أى ملك أن يتحرك فى أمن أو فعالية دون معونة من هذه المعرفة العالية المنظمة ، كما هو الحال مع البنتاجون (وزارة الحرب الأمريكية) التى لا تستطيع التحرك فىوقتنا الحاضر دون استشارة العلماء والمنظرينوالآلات الحاسبة، وهىهيئة جديدة يظن أنها أقل تعرضاً للخطأ من العرافين القدامى ،ولكنها ليست كذلك فى الحق إذا حكمنا من أخطائها المتكررة . وكى يكون هذا الضرب من المعرفة ذا أثر فعال كان يتحتم أن يظل احتكارا للكهنة : فلو تهيأ لكل شخص ورود منابع المعرفة والاطلاع على أسرار التأويل لما آمن أحد بالعصمة من الخطأ إذ لايتيسر إخفاء الأخطاء ، ومن هنا ذلك الاحتجاج الذىنسمعه من «إيبو- ور» على الثوار الذين أسقطوا الدولة القديمة ؛ فقد صدمه أن « أسرار المعبد لم تعد

مستورة » أى أنهم جعلوا « المعلومات الخاصة » علنية ؛ فالمعرفة السرية وقف على أى نظام شامل السلطان ، وقد ظلت هذه المعرفة احتكارا طبقيا حتى اختراع الطباعة .

ومن الصلات الهامة بين الملكية وعبادة الشمس أن الملك ، مثل الشمس ، يمارس القوة عن بعد ؛ فلأول مرة فى التاريخ أصبحت القوة فعالة خارج المدى المباشر للسمع والرؤية ومتناول اليد ؛ ولم يكن أى سلاح حربى بمفرده يكفى لنقل مثل هذه القوة : إنما الحاجة كانت إلى جهاز « نقل » خاص ، هو عبارة عن جيش من الكهنة ، والرسل ، والوكلاء ، والملاحظين ، ورؤساء فرق العمال ، والموظفين الكبار والصغار ، الذين يعتمد وجودهم ذاته على التنفيذ الحرفى لأوامر الملك ، أو أوامر وزرائه وقواده الأقوياء ؛ أو بعبارة أخرى بيروقراطية ، أى لفيف من الرجال القادرين على نقل أمر وتنفيذه ، بما للكاهن من دقة طقسية ، وبما للجندى من طاعة عمياء .

وإننا لنتجاهل أخبار التاريخ القديم لو تصورنا أن البيروقراطية نظام حديث نسبيا ، فأول مستندات تثبت وجود البيروقراطية تعود إلى عصر الأهرام . فعلى نصب تذكارى بأبيدوس ، يقول موظف كبير مسئول فى عهد الملك بيى الأول ، فى الأسرة السادسة ، حوالى عام ٢٣٧٥ قبل الميلاد : « لقد أرسلنى جلالته على رأس هذا الجيش ، بينما الأشراف ، وبينما حاملو أختام ملك مصر السفلى ، وبينما رفقاء القصر الوحيدون ، وبينما المحافظون والعمد على مصر العليا والسفلى ، والرفقاء ورؤساء التراجمة ، وكبار كهنة مصر العليا والسفلى ، وكبار الموظفين ، كل على رأس جيش من مصر العليا أو السفلى ، أو من القرى والمدن التى يحكمونها » .

ولا يقيم هذا النص الدليل على وجود بيروقراطية فحسب ، بل يبين أن تقسيم العمل ، وتخصيص الوظائف ، الضروريين للتشغيل الآلى الكفء قد اتخذا مكانا فى التنظيم الذى كان فعلا يضبط عمليات كل من الآلة الحربية وآلة العمل بوصفه منفذاً لإرادة الملك . وقد ابتدأ هذا التطور قبل هذه الفترة بثلاث أسرات على الأقل،

لا عن طريق الصدفة ، مع بناء هرم زوسر الحجرى الكبير بسقارة . ويلاحظ ولسون فى كتابه « المدينة التى لا تقهر » : « أننا لاننسب لزوسر البدء بالعمارة الحجرية الضخمة فحسب ، إنما أيضاً إقامة مارد جديد هو البيروقراطية » ، ولم يكن هذا مجرد صدفة . ويعلق و . ف . أو لبرايت على هذا فيقول : « إن العدد الأكبر من الألقاب التى وجدت فى أختام من الأسرة الأولى . . . معناه قطعا وجود ضرب من البيروقراطية المعقدة» .

وحالما تأسس الصرح الوظائفى المدرج للآلة البشرية ، لم يكن ثمة حد لعدد الأيدى التى قد تشرف عليها أو السلطة التى قد تمارسها ، وأن إزالة الأبعاد البشرية والحدود العضوية هى فى الواقع المفخرة الكبرى للآلة الاستبدادية ، ويعود الفضل فى جانب من قدرتها الإنتاجية إلى استخدامها القهر المادى المسرف للتغلب على الكسل البشرى أو التعب البدنى ، وكان التخصص المهنى خطوة ضرورية لتجميع الآلة البشرية : ولولا التخصص المركز فى كل جزء من العملية لما تحققت دقة الإنتاج وكماله فوق البشريين ، وعند هذه النقطة يبدأ تقسيم العمل على نطاق واسع فى المجتمع الصناعى كله .

والقول الرومانى المأثور « إن القانون لايشغل نفسه بالتوافه » ينطبق على الآلة البشرية . فقد تطلبت القوى الكبيرة التى دفع الملك بها للتحرك مشروعات جماعية من نوع متناسب معها . وكانت هذه الآلات البشرية لاشخصية بطبيعتها ، إنلم تكن قد حرمت قصدا من خصائصها البشرية ؛ فقدكان عليها أن تعمل على نطاق كبير وإلا عجزت تماما عن العمل ؛ لأنه ليس باستطاعة أية بيروقراطية ، مهما كانت متقنة التنظيم ، أن تدير ألف ورشة صغيرة ، لكل منها تقاليدها الخاصة ، ومهاراتها الحرفية الخاصة ، وكبرياؤها الشخصى العنيد والشعور المتصلب بالمسئولية ، ولذلك فإن نوع الهيمنة الذى فرضته الملكية اقتصر على المشروعات الجماعية الكبيرة .

ومن المتعذر المبالغة فى أهمية هذه الصلة البيروقراطية بين مصدر القوة ، وهو الملك الإلهى ، والآلات البشرية الفعلية التى قامت بأعمال الإنشاء أو الهدم : خصوصا

وأن البيروقراطية هي التى كانت تجمع الضرائب والجزية السنوية التى استند إليها الهرم الاجتماعى الجديد ، وجمعت قهراً القوى البشرية التى كونت البناء الآلى الجديد . لقد كانت البيروقراطية فى الواقع هى النوع الثالث من « الآلة غير المرئية » التى واكبت الآلة الحربية وآلة العمل ، كما كانت جزءاً من صميم النظام كله .

والمهم فى عمل البيروقراطية « الكلاسيكية » أنها لا تبتكر شيئاً : فوظيفتها أن تنقل ، دون تعديل أو تحريف ، الأوامر التى تأتى من فوق ، وليس لأية معلومات محلية أو اعتبارات إنسانية أن تعدل من عملية النقل الصلبة هذه — إلا إذا تطرق إليها الفساد . ويستلزم هذا النهج الإدارى فى صورته المثالية كبتاً لجميع الوظائف الاستقلالية للشخصية ، واستعدادا لتأدية الواجب اليومى بدقة طقسية ؛ ولم تكن هذه أول مرة تدخل فيها مثل هذه الدقة الطقسية إلى مجرى العمل ، والواقع أنه لا يحتمل أن يكون الخضوع للتكرار الرتيب مستطاعا لولا ما سبقه من تدريب الشعائر الدينية الذى يدخل السعادة على النفوس . فالتنظيم البيروقراطى المحكم كان فى الواقع جزءاً من التنظيم الأوسع للحياة ، الذى أقامته هذه الثقافة المركزة القوة ، وأوضح ما تجود به متون الأهرام ذاتها ، بتكرار صيغها المتعب،هو تلك القدرة الهائلة على تحمل الرتابة: وهى قدرة سبقت ذلك الملل العالمى الذى وصل إليه الإنسان فى وقتنا الحاضر ؛ بل إن شعر مصر وبابل يكشف عن هذا التنويم بالتكرار : نفس الكلمات ، بنفس النظام ، دون جديد فى المعنى ، تتكرر عشر مرات — أو مائة مرة ؛ هذا الإرغام اللفظى هو الجانب النفسانى من القهر المنظم الذى أوجد آلة العمل ؛ والذين أوتوا قدراً كافيا من الانقياد يجعلهم يحتملون هذا النهج فى جميع مراحله ، من صدور الأمر إلى تنفيذه ، هم وحدهم الذين استطاعوا أن يصبحوا وحدة فعالة فى الآلة البشرية .

٤ — تضخيم القسوة :

ومع أن الآلة البشرية كانت قوية فإنها كانت بالمثل هشة تماما : فطالما كانت السلطة الملكية تنطفئ كانت هذه الآلة تتعطل. وما من شك فى أن الآلة البشرية بلغت أقصى قدراتها فى تشييد الأهرام الثلاثة الكبرى ؛ وفى أعقاب هذا نشبت ثورة

ساحقة عميقة حتى لقد مرت قرون قبل أن تستطيع أقاليم مصر التى تفرقت أن تتجمع مرة أخرى تحت راية حاكم إلهى واحد ؛ ولم يقدر بعدها للسلطة المطلقة أن تتسامق إلى مثل هذا العلو من جديد ، بيد أن القوى التنظيمية التى دفعها هذا الجهد الأول إلى الحركة استمرت فى العمل ؛ فحيثما اتحد الجيش والبيروقراطية والكهنوت فى العمل تحت إمرة ملكية موحدة فإن القوة المطلقة تستأنف عملها .

ويمكن التعرف بسهولة على علامات هذا النظام الآلى الجديد : فهو أولا يختلف حجما عما سبقه ؛ فقد أدخلت عادة « التفكير الضخم » مع نشأة الآلات البشرية الأولى : فالمقياس فوق البشرى فى النظام الفردى يضخم سلطة الملك ويقلل حجم وأهمية جميع المكونات البشرية اللازمة ، ما عدا الشخص المركزى وهو الملك ذاته . وقد طبق هذا التضخيم على الزمان والمكان ، تطبيقاً عمليا بل وخياليا . فيلاحظ « كرامر » مثلا أنه فى الأسر الملكية الأولى كانت تنسب إلى ملوك أسطوريين عهود من الحكم امتدت آجالا بعيدة التصديق — مايقرب مجموعه من ربع مليون سنة للملوك الثمانية الذين حكموا قبل الطوفان وما مجموعه خمسة وعشرون ألف عام للأسرتين الأولى والثانية بعد الطوفان : وهذا يطابق فترات مماثلة كان الكهنة المصريون مازالوا ينسبونها للتاريخ القديم عندما قام هيرودوت وأفلاطون بزيارتهم .

بيد أن هذا الاستكثار من السنين لم يكن سوى الجانب الدنيوى من الفكرة الجديدة عن الخلود : وهى صفة اقتصرت أولا فى مصر على الملك الإلهى ، على الرغم من أنه هناك كان يجوز أن يشترك أيضاً خدم الملك ووزراؤه فى هـــذا الامتداد المزعوم للحياة ، كما يلاحظ المرء فى « سومر » حيث ذبحت حاشية بأكملها بالمقبرة الملكية فى « أور » لمصاحبة الحاكم إلى العالم الآخر . وفى أسطورة الطوفان السومرية يكافئ الإلهان « آن » و « انليل » الملك زيوســودروا (المقابل لنوح فى قصة الطوفان) لا بقوس قزح رمزية ، بل بمنحه « حياة كحياة الآلهة » ، وكانت الرغبة فى الحياة التى لا نهاية لها جزءا من رفع الحدود العام الذى جاء به أول تجمع كبير للقوة بواسطة الآلة .

ولـكن إذا كان الموت يسخر من خيال القوة المطلقة الصبيانى ، الذى وعدت الآلة البشرية بتحقيقه ، فسخرية الحياة منها أشد وأنـكى ؛ ففـكرة الحياة الخالدة ، المجردة من الحمل أو النمو أو الإثمار أو الفناء : هذا الوجود الثابت ، المعقم ، غـير المتغير ، كوجود المومياء الملـكية ، إن هو إلا موت فى صورة أخرى : وهو ردة لحالة الجمود والثبات التى تبدو فى العناصر الـكيماوية الثابتة التى لم تتحد بعد فى جزئيات مركبة بنسبة كافية لحفز التجديد والخلق المتواصل ؛ ولم يخش آلهة الإخصاب القدامى حقيقة الموت ، فهم لم يبحثوا عن وسيلة صبيانية للتهرب منـه ، ولـكنهم وعـدوا بتـكرار الولادة والتجـديد عن طريق إطالة مدى السلطة ؛ ولو أن آلهة القوة لم تنتصر ، ولو أن الملـكية لم تجـد وسيلة سلبية لتوسيـع نطاق نشاط الآلة البشرية ومن ثمـة تدعيم حق الملـكية المزعوم فى الطاعة المطلقة ، لتغـيّر مجرى الحضارة بأكمله تغيراً جذرياً

ولـكن جنبا إلى جنب مع الرغبة فى حياة خالدة ، جاشت صدور الملوك وآلهتهم بأطماع أخرى أصبحت جزءاً من أساطير عصرنا ؛ فإن « إتانا » فى الأساطير السومرية يمتطى نسراً ليذهب باحثا عن عشب شاف لغنمه حين أصيبت بالعقم . وفى هذه اللحظة ولد حلم الطيران البشرى ، أو فى القليل أصبح مرئياً ، على الرغم من أن الحلم بدا مفرطا فى جرأته ، حتى أن « إتانا » مثل « دادلس » قذف به فخر صريعاً حين اقترب من هدفه ؛ على أنه سرعان ما أصبح الملوك يمثلون فى صورة ثيران مجنحة ، وتحت إمرتهم رسل سماويون قهروا المـكان والزمان كى ينقلوا الأوامر إلى رعاياهم الأرضيين . وكان فى هذه الأسطورة الملـكية بذور الصواريخ والتليفزيون . وما الجان فى قصص ألف ليلة وليلة سوى امتدادات شعبية لهذه الصور الأولى من سحر القوة .

وخلال حقبة الحضارة الأولى ، من ٣٠٠٠ إلى ١٠٠٠ ق . م ، كان الدافع المشكل للتحكم المطلق فى الطبيعة والإنسان يتأرجح إلى الخلف وإلى الأمام بين الآلهة والملوك . فقد أمر يشوع الشمس أن تقف دون حراك ودمر أسوار أريحا بموسيقى

الحرب ، ولكن يهوه نفسه ، فى لحظة أسبق ، قد استبق العصر النووى بتدميره سدوم وعمورة بضربة واحدة من نار وكبريت ؛ بل إنه بعد حين لجأ إلى حرب الجراثيم كى يحطم روح المصريين المعنوية ويساعد اليهود على الفرار .

وصفوة القول إنه ما من خيال مدمر استحوذ على القادة فى عصرنا هذا ، من هتلر إلى ستالين ، ومن حكام الكرملين إلى حكام البنتاجون ، كان غريباً على أرواح مؤسسى حضارة الآلة الأولى الذين اختارتهم الآلهة . ومع كل زيادة فى السلطة الفعالة برزت من اللاوعى دوافع مسرفة فى انحرافاتها السادية والإجرامية لا تختلف اختلافاً جذرياً عن تلك الانحرافات التى تأيدت لا باستئصال هتلر لشأفة الملايين من الناس فحسب بل بإبادة سلاح الولايات المتحدة الجوى لمائتى ألف مدنى فى طوكيو فى ليلة واحدة بشيهم أحياء . فالباحث اللامع فى تاريخ بلاد النهرين، الذى أعلن أن « الحضارة تبدأ فى سومر »، أغفل فى براءة ذكر ما يلزم نسيانه قبل أن يتيسر اعتبار هذا العمل إنجازاً محموداً ؛ فالإنتاج بالجملةوالتدمير بالجملة هما ، من الوجهة التاريخيـــة ، القطبان الموجب والسالب لأسطورة الآلة المجمعة العظمى .

والميزة الكبيرة الأخرى لهذا التكنيك الملكى هى السرعة ؛ فالسرعة ذاتها ، فى أية عملية ، هى من وظائف السلطة ، ثم تصبح بدورها إحدى الوسائل الرئيسية لعرضها . وقد تأصل هذا الجزء من أسطورة الآلة وأصبح واحداً من الافتراضات الأساسية لتكنولوجيا عصرنا حتى إن معظمنا لم يعد يرى الأصل فيه ؛ بيد أن الأوامر الملكية ، مثل الأوامر المستعجلة فى الجيش ، كان يتم إنجازها بسرعة مضاعفة .

وما من شىء يوضح هـذه الزيادة فى السرعة أفضـل مما كان يحدث فى مصر ، وبعدها فى فارس ، إذ كان كل ملك جديد فى عصر الأهرام يشيد عاصمة جديدة لاستخدامها إبان حياته ، (قارن هـذا بمئات السنين التى لزمت لتشييد كاتدرائية ، بالقرون الوسطى ، بدون العون الملكى لتجميع القوى) ، وفى الجانب العملى ، نرى أن إنشاء الطرق وشق القنوات ، اللذين كانا الوسيلة الرئيسية لزيادة سرعة النقل،

كانا خلال التاريخ بأكمله الشكل المستحب للأشغال العـــامة الملكية : الشكل الذى وصل إلى ذروته التكنولوجية فى عصر الحديد بشق قناة كورنث فى ثمانين قدماً أو نحوها من الصخور الصماء .

وفى وقت كان عدد سكان وادى النيل فيه على الأكثر أربعة أو خمسة ملايين نسمة ، لم يكن ليتحمل تكاليف تشغيل مائة ألف رجل سنويا ، ومدهم بالطعام الكافى لتأدية مهمتهم الجبارة ، سوى اقتصاد غنى ، ذلك لأن تنفيذ هذه الأشغال على هذا النطاق الضخم كان أعقم استخدام للقوى البشرية ، وعلى الرغم من أن كثيرين من علماء المصريات لايستطيعون أن يروضوا أنفسهم على تقبل هذه المعانى المتضمنة ، فإن فكرة مابنارد كينز التى تزعم أن بناء الأهرام ، كوسيلة ضرورية للتصرف فى فائض قوة العمل فى مجتمع غنى دون الالتجاء إلى التسوية الاجتماعية ، لم تكن مجازاً فى غير محله ، لقد كان هذا مثالا قديماً للقدرة الإنتاجية ، وبناء الصواريخ هو المقابل الحديث فى عصرنا هذا لبناء الأهرام .

ولكن أخلد مساهمة اقتصادية لأسطورة الآلة الأولى كانت الفصل بين أولئك الذين يشتغلون وأولئك الذين يعيشون فى كسل على الفائض المنتزع من العامل بخفض مستوى معيشته إلى حد العوز . وقد ورد فى الكتب الدينية البابلية والأكادية ، كما ورد فى الكتب السومرية ، أن الآلهة خلقوا البشر ليحرروا أنفسهم من مشقة الحاجة للعمل . وهنا ، كما فى أماكن أخرى كثيرة ، يقوم الآلهة فى الخيال بتصوير مسبق لما يعمله الملوك بالفعل . وفى عهود السلام يعيش الملوك والأشراف وفقاً لمبدأ اللذة : يأكلون ، ويشربون ، ويصطادون ، ويمارسون الألعاب ، ويجامعون دون انقطاع . وهكذا فى ذات الفترة التى أخذت أسطورة الآلة تبرز فيها للوجود ، تجلت مشاكل اقتصاد الوفرة والغنى أولا فى سلوك وأخيلة الطبقات الحاكمة .

وإذا لاحظنا انحرافات الطبقات الحاكمة خلال التاريخ بأكمله ، رأينا مدى ابتعاد معظمهم عن فهم حدود السلطة ، أو حدود حياة تركزت على الاستهلاك دون بذل الجهد : حياة الطفيلى الخسيسة على مضيف كريم . وقد لازم ملل الامتلاء ،

من مبدأ الأمر ، هذا الاقتصاد — اقتصاد فائض القوة وفائض الطعام : وأدى إلى رفاهية شخصية متبلدة بل وإلى أعمال انحراف وتخريب جماعيين أشد تبلداً .

ويكفي أن نسوق مثلا قديماً واحداً على ورطة الرفاهية هذه . فثمة قصة مصرية، ترجمها فلندرز بيترى ، تكشف عن فراغ حياة أحد الفراعنة ، التي كانت تتحقق فيها كل رغبة بمنتهى اليسر ، وأصبح الزمن يمر عليه في تثاقل لا يطاق ؛ فالتمس عند مستشاريه ، وهو يائس ، بعض ما يسري عنه ملله ، فأمده واحد منهم باقتراح رائع : هو أن يملأ زورقاً بصبايا شبه عاريات إلا من خمار رقيق على وجه كل منهن ، ويرحن يجدفن فوق الماء ، ويشنفن أذنيه بأغانيهن ، فلشد ما كان سرور فرعون إذ زال عنه السأم في تلك الساعة ، ذلك لأن الوزير ، على حد ما علق بيترى بذكاء ، قد ابتدع أول عرض موسيقي يسرى عن « رجل الأعمال المجهد » .

ومجمل القول إنه عند أول نقطة تقدمية في ظل أسطورة الملكية الإلهية ، تكشف ما يشين السلطة المطلقة من انحطاط الخلق وانعدام الهدف في كل من الأسطورة الدينية والتاريخ المسجل ، ومع أن سلاح المخترعات الحديثة كان بعيداً عن متناول الآلة المجمعة ، التي لم تستطع أن توفر إلا بدائل ناقصة لهذه المخترعات ، فإن النية الأساسية الكامنة خلف هذه المخترعات — وهي بذل الجهد لقهر الفضاء والزمان ، ولتوسيع الطاقة البشرية باستخدام القوى الكونية ، ولتوطيد السيادة البشرية المطلقة على كل من الطبيعة والإنسان ، هذه كلها نبتت وترعرعت في تربة الخيال .

وبعض هذه البذور نبت فوراً ، والبعض الآخر الذى احتاج تنفيذه إلى درجة من المهارة الفنية أرقى كثيراً ، وكفاية أعلى في العمليات الرياضية البحتة والتجريدات المنطقية ، استلزم خمسة آلاف عام قبل أن يصبح على وشك الإنبات ، وحين يحدث هذا يظهر الملك الإلهي ثانية في صورة جديدة .

ديمتري پ. جوريسكي

التمثيل العلمي للحقيقة وصعوباته

ترجمة: عبد الفتاح الديدى

أولا : ١ ـــ من شأن الحقيقة المادية أن تنعكس على العلوم . ومن شأنها أيضاً أن تستمر فى التنوع وفى الحركة، وأن تتميز بالجدلية من حيث طبيعتها. وتتخذ العلوم من ناحيتها شكلا موحداً مشتركاً فى عدد من المراحل المحددة أثناء تطورها . وذلك أنها تنزع دائماً نحو تسجيل نتائج المعرفة بلغة معينة ذات رموز ومصطلحات وذات أفكار ومبادىء مثبتة محددة واضحة المعنى * .

وتظهر من خلال هذه الحقيقة مشكلتان هامتان ترتبطان بنظرية المعرفة :

(أ) ما هى الطرق المنطقيـــة التى نستخدمها فى عمليـــة المعرفة بشأن تمثيل الحقيقة المنوعة غير المحددة ؟ . (إذ لا تتوفر الحدود الفاصلة الحاسمة بين الأشياء فى ذلك التمثيل على حد تعبير إنجاز) وهذه الطرق التى تسمح لنا بخلق الصورة العلمية الخاصة بالعالم . وتتصف هذه الصورة العلمية للعالم فى كل مرحلة ببعض « الشراسة » وبشيء من التكوين البنائى وكذلك ببعض الانطباق(١) .

(ب) وألا تؤدى المعرفـــة العلمية إلى تشويه الوضع الحقيقى للأشياء فى مثل هذه الحالة ؟

---

* أعد الكاتب هذا البحث اعتماداً على مقال دراسى خاص تحت عنوان « مشكلات مناهج البحث العامة فى العلوم وفى المنطق الجدلى » (وهو مقال تحت الطبع) .

(١) من المعروف أن مشكلات مماثلة متعلقة بصعوبات هوية الشىء مع نفسه قد أعدها إعدادا نهائياً من قبل لأول مرة فى تاريخ الفلسفة الغربية الأوروبية على يد هرقليطس الأفسوسى

وسوف نكتفى هنا بالتعرض لدراسة المشكلة الأولى وحدها .

ولكى نصل إلى حلها نستند إلى وضع معروف أيده لينين فى كتابه « الكراسات الفلسفية » . قال لينين : « نحن لا نستطيع أن نحقق الحركات أو أن نعبر عنها أو أن نمثلها بدون أن نعطل « التيار المتصل » وبدون أن نبسط ونقرب الأفكار الخاصة بما هو كائن حى وبدون أن نعمد إلى تقسيمها وقتل الحساسية فيها . فكل تمثيل للحركة عن طريق الفكر هو دائماً ضرب من التبسيط وإسقاط للحساسية . ولا يتم ذلك عن طريق الفكر وحده وإنما عن طريق الإحساس الخاص بكل حركة وبكل معرفة . وها هنا يكمن أساس الجدل الذى تعبر عنه عبارة : الوحدة وهوية الأضداد (١) .

وسنضع صيغة الموضوع الخاص بهذ البحث على النحو التالى :

نحن نعرف أنه يوجد فى العالم حركة (تغير) كما يوجد أيضاً سكون (وهذا يعنى أنه يوجد تعين من حيث الكيف بالنسبة إلى الأشياء ويعنى أنه يوجد ثبات نسبى فى التغيرات نفسها التى تطرأ على الأشياء وعلى حركاتها المتقابلة) . وعلى ذلك يمكننا إبراز هذا الجوهر الثابت « الخام » الموجود بالأشياء . ويمكننا بالتالى أن نجرده ونعطيه شكلا ما من الأشكال « الخالصة » . ومن أجل الوصول إلى هذا التجريد نستعين بعملية التفكير وبعملية التعيين المطلق ، كما نستعين « بالتوقفات » الحركية و « بإسقاطات» الحساسية و « بالتبسيطات » التى تقرب الحقائق وبتحويل المتصل إلى منفصل « أى إلى كميات متفرقة الأجزاء » . بل ونستعين أيضاً بهويات النماذج والأنماط مع الأشكال الأصلية وبهويات التقريبى غير الدقيق مع المحدد

---

(١) راجع لينين فى مؤلفاته ، الجزء ٣٨ الصفحة ٢٥٥ .

الدقيق وبتحويل كل ما هو معقد إلى بسيط(١) (وهو ما يدعى بسيطاً بالتعبير المطلق المعين وبالتعبير الذرى للكلمة * إننا إذن نضع قواعد غير دقيقة للهوية) . وبهذا تظهر الحقيقة فى عملية المعرفة على نحو مبسط يفهمه العامة . ويؤدى هذا إلى فوائد عميمة بالنسبة إلى المعرفة وبالنسبة إلى تبديل الحقيقة وتحويلها على قواعد علمية . ولا نستطيع أن نصل إلى صياغة القوانين العامة إلا بفضل هذه الوسائل كما نستطيع بفضلها أيضاً أن نصف هذه القوانين بلغة رياضيـة وأن نستخدمها كقاعدة للتخمينات ، وبفضلهاوحدها أيضاً يمكننا إحلال الصيغ الحسابية محل الأبحاث التجريبية المباشرة « مع استنادنا إلى معلومات محدودة جداً تم الحصول عليها وفقاً للأساس التجريبي الذى نضعه نصب أعيننا ونعمد إلى ربطه بالمقاييس » وأن نشكل أيضاً القواعد العملية البسيطة إلى حد يكفى لتطبيقها على الموضوعات المدروسة « كأن نصوغ مثلا قواعد عامة وبسيطة إلى حد ما فيما يتعلق بعدد لا حصر له فعلا من المواقف المماثلة ومن أوضاع السياق العام » . ومعنى ذلك أن تبسيط الحقيقة يؤدى إلى إيجاد وسيلة لمعرفة هذه الحقيقة على نحو أكثر عمقاً . ورغم ذلك فالتبسيط والوضع الفكرى والوضع المطلق مما نلجأ إليه فى كل خطوة من خطوات التطور العلمى هى مجرد مراحل مؤقتة . ويلزمنا عند اكتشاف التناقض الفاضح بين كل هذه المراحل المؤقتة ومجال الحقيقة المدروسة أن نقوم بتعديلها « وأن نتخلى عنها لإحلال مراحل سواها محلها أو أن نعمد إلى زيادة تحديدها وتعيينها » .

وبهذا نـكون بصدد استخدام علم مناهج البحث الجدلى فى عملية المعرفة العلمية المتعلقة بالحقيقة .

---

(١) سوف نتناول هنا الطريقة التقليدية كما يقال فى تمثيل الحقيقة . ولن نحاول الاقتراب من الوسائل «غير التقليدية» لهذا التمثيل التى تتعلق بالعمليات الآلية الخالصة فى تنسيق الأنظمة الحركية المعقدة .

* يهمنا هنا تحـديد معنى لفظة ذرى بمعناها الفلسفى الحديث وهو اقتصار العبارة على الاحتواء على واقعة واحدة هى أبسط ما يمكن أن تحمله عبارة لفظية (المترجم) .

(أ) عندما نحقق عملية الصورة الخاصة بالحقيقة عن طريق الفوارق المتعارضة بأن ندرك الجارى المتصل ابتداء من الكميات المتفرقة الأجزاء كما نحصل على الفردى ابتداء من العام وعلى الماثل العينى ابتداء من المجرد وعلى العدد الكامل ابتداء من مكوناته . . . الخ . . .

(ب) عندما نحول الصورة العلمية (التى نخلقها بأنفسنا) لجزء مقتطع من الحقيقة عن طريق مواصلتنا لاكتشاف التناقض بينها وبين الموضوعات المدروسة .

وسنحاول تناول المواقف المذكورة فيما سبق تناولا عينيا فيما يلى :

ثانياً — ولا زلنا نلجأ إلى سلسلة من التبسيطات الخاصة بالمواقف المدروسة فى المستوى التجريبى للمعرفة .

ومن المعروف أن كل مقياس من المقاييس مهما يكن أمره يتضمن طابعاً تقريبيا ، ولا بد لنا أن نقبل تبسيطات جديدة لتقريب المفهومات عندما نخضع نتائج القياسات الواردة خلال التجربة للدراسة الرياضية . وبذلك نجد أنفسنا إزاء حالات مشابهة عندما نضع جدول الدالات الوظيفية . ومن المعروف هنا أن منهج الموازنة من أجل توحيد المعطيات الواردة فى الجدول يلعب دوراً أساسياً . وتوجد سلسلة كاملة من المناهج الخاصة بموازنات التوحيد وإخفاء معالم المعطيات . وأول هذه المناهج هو المنهج البيانى . وهذا المنهج يسعى لرسم الشكل المخطط المقابل للمعطيات الواردة فى الجدول الذى يعبر عن العلاقة بين « س » ، « ص » ويترجمها . وتعمد النقاط فى أى نسق محدد من التواليات إلى الإشارة إلى القيم الخاصة بكل من « س » ، « ص » المبينة بالجدول . ثم نقيم بعد ذلك خطاً أو شكلا دائريا منسجما . ولا يمر هذا الخط بالضرورة بكل النقاط المشار إليها فى الرسم البيانى . فهو مقام بطريقة تؤدى إلى إخفاء كافة معطيات الجداول . ويستطيع كذلك أن ينتقل إلى المواضع المجاورة لبعض النقاط التى تحدد مواقع الأشياء . ويستخدم فى هذه الحالة غالباً منهج التقريب أو منهج استخدام الحقائق التقريبية . وبهذا يتم تسجيل القيم الخاصة بالحرف

« ص » على مثل هذا الخط المنحنى (وكذلك بالنسبة إلى نفس القيم الخاصة بالحرف « س » التى يقام من أجلها جدول خال من عملية إخفاء المعطيات) فى عمود جديد عن الجدول المسمى بالجدول الخالى من المعطيات .

ويفرض علينا تحليل الجداول والرسوم البيانية المقابلة غالباً إلى افتراض وجود علاقة كمية منتظمة ومحددة يراد التعبير عنها فى شكل معادلة بين كل من « س » ، « ص » . وتمثل عملية توفير مثل هذه المعادلات ومعاملاتها مشكلة معقدة فى بعض الأحيان . وتتألف المشكلة من أن الصيغة أو العبارة يمكنها أن تعكس كل المعطيات التجريبية ، كما أنها يجب أن تكون أحياناً من البساطة بمكان ولا تضم فى الوقت نفسه عدداً كبيراً من الثوابت المختارة اختياراً مقصوداً . ولا يوجد منهج موحد من أجل انتقاء الصيغة الفضلى أو العبارة المثلى وإنما توجد إجراءات عديدة ذات دلالة هامة تعتمد على الحظ من أجل تحقيق مثل هذا الاختيار .

وهكذا يتوفر لدى كل عالم عدد كبير من الرسوم البيانية المقابلة للمعادلات الشديدة التنوع . ومن الممكن عقد موازنة بين الشكل البيانى الناتج عن الجدول والرسوم البيانية الموجودة سلفا بحيث تؤدى هذه الموازنة إلى اختيار مناسب إلى حد ما للمعادلات وتعديل هذا الاختيار مستقبلا وإدخال بعض الضوابط الدقيقة عليه عندما نطبقه على المشكلة المعروضة (ونحاول هنا تنحية الصعوبات المتعلقة بمشاكل تفسير المعادلات المفضلة) . ونلاحظ أن الانتقال من المعطيات التجريبية إلى الوصف الرياضى يرتبط دائماً بتحول الجهاز التصورى والخاص بالعلامات وأنه يمضى على النحو التالى : تناظر المتغيرات والأفكار العامة ، وهى الأفكار العينية بحكم مضمونها ولا نصور القيم الخاصة بها بأشياء عينية وما تحمله من خصائص يمكن إدراكها عن طريق الحواس (كما هو الحال عند استعمال الأفكار العامة فى مستوى الوصف الكيفى للحقيقة)، وإنما نصورها بأشياء مجردة فكرية (كالأرقام والنقط التى يمثلها رقمان أو ثلاثة الخ . .)

ثالثا : — لا يمكن بناء أى نظرية علمية (وعلى الأقل نظريات العلوم الطبيعية ، دون تعرض للنظريات الرياضية للنطقية) بدون تقديم فروض مناظرة تبعث على التفكير وبدون أشياء هى موضوع للتفكير .

ونواجه عادة مثل هذه الفروض عندما نضع إحدى المشاكل التى لا يمكننا حلها عن طريق التجارب فى مستوى المشاكل المحاولة وعندما نعدها كما لو كانت قد حلت بالفعل مستندين فى ذلك إلى أنه يمكن حلها (على الأقل جزئيا) فى بعض الظروف.

ومن هنا ينبنى التجريد اللانهائى للواقع الفعلى المستخدم على نطاق واسع فى الرياضيات التقليدية على الفرض التالى : يمكننا تعداد كل السلسلة الطبيعية للأعداد (وهى مشكلة من المشاكل التى لا يمكننا إيجاد حل لها بالطريقة التجريبية وتعد رغم ذلك كما لو كانت محاولة) . وينشأ تجريد التحقق بالإمكان الذى يحل محل تجريد اللانهاية الفعلى فى الرياضيات البنائية عن افتراض ضعيف مؤداه أنه يمكن القيام بعدد محدود من العمليات (كالخطوات والحروف والأرقام) . وتعد مثل هذه المشكلة محاولة . ولهذا السبب عينه غالبا ما ينظر إلى التجريدات بوصفها مثاليات .

وتأتى تجريدات إمكان التحقق فى العادة من افتراض أن تحصيل المطلوب بالفعل وهو بناء أكبر شىء ممكن فيما لا نهاية أو أصغر شىء ممكن فيما لا نهاية لا يؤدى إلى أى تعديلات من نوع المفارقات الغريبة فى الشىء الناتج (نموذج الخطوة التى حققها إيبيوليد) .

وذهب إقليدس فى هندسته إلى أن أى جزء من أجزاء الخط المستقيم (الأكبر فيما لا نهاية والأصغر فيما لا نهاية) يمكن قسمته إلى جزأين متساويين بواسطة البركار والمسطرة (وتقدر مثل هذه المشكلة بوصفها محاولة) وقد ألحق إقليدس هذا الفرض بنظريته على شكل مصادرة (١) .

---

(١) وبهذه المناسبة كان إقليدس قد صاغ فى كتابه عن المبادئ المواقف التى لا تتصف بصفة ظاهرة مؤكدة فى صورة بديهيات خاصة بمواقف من هذا القبيل . وكان عليه أن يكون واضحا مع نفسه سلفا كى يفطن إلى ذلك .

وفى الإمكان الكلام عن العملية الفكرية بنفس الطريقة التى نتكلم بها عن عملية ابتكار وخلق الأشياء الفكرية الجزئية .

ولنتبين مثلا فكرة السكون (*) وكيف تدخل الأشياء الفكرية عن طريقها إلى العلم . ولنفرض مثلا أننا ندفع عربة فى الطريق فتمضى نتيجة للدفعة بعض الوقت ثم تتوقف . وندرك أنه توجد سلسلة من الوسائل التى تؤدى إلى إطالة مدة سيرها مثل تشحيم العجلات وتعبيد الطريق وما إلى ذلك . وكلما دارت العجلات بطريقة أيسر وصار سطح الطريق مسوى تماماً كانت المسافة التى تقطعها العربة نتيجة لدفعها أطول .

وتدل هذه التجربة على أنه إذا خف التأثير الخارجى على الجسم (وهو الاحتكاك هنا فى هذه الحالة) زادت المسافة التى يقطعها فى سيره . أو بعبارة أخرى توجد علاقة اطراد نسبى عكسى بين المؤثرات الخارجية على الجسم المتحرك (الاحتكاك) والمسافة التى يقطعها .

ونستطيع اكتشاف الوسائل التى يزيد عددها أكثر فأكثر من أجل تخفيض قدرة المؤثرات الخارجية وبالتالى نكتشف الوسائل الجديدة من أجل زيادة مدة الاندفاع . ورغم ذلك من المستحيل استبعاد كل المؤثرات الخارجية نهائيا (بما فى ذلك الاحتكاك) . ومن شأن الانتظام (وهو عبارة عن العلاقة المعتادة بين المؤثرات الخارجية على الجسم المتحرك والمسافة التى يقطعها) الذى نوضحه ونبرزه أن يهبنا إمكان الانتهاء إلى نتيجة مؤداها أنه إذا أزيل تماما كل عائق ورفعت كل المؤثرات التى تفرض نفسها على الجسم استطاع هذا الجسم أن يتحرك إلى ما لا نهاية بطريقة منتظمة مستقيمة (على شرط ألا يكون فى حالة سكون) . وقد توصل إلى هذه النتيجة العالم جاليليو .

(*) هذا المثل وارد فى كتاب أينشتين وإينفيلد تحت عنوان : تطور الفيزياء . الطبعة الفرنسية سنة ١٩٥٦ ص ٤٢ — ٤٣ .

وعلى نحو ذلك يمكننا أن نتخيل أشياء فكرية عديدة إلى حقل الفيزياء مثل « جسم جامد تماما » ومثل « معتم بشكل كامل » ومثل « حالة الغازية الخالصة » وما إلى ذلك كله .

وتتألف العملية الذهنية التى تسمى بالمثالية الفكرية من الخطوات التالية :

١ — نقوم بإنقاص تأثير الظروف التى يكون الجسم موضوع الدراسة موجوداً فيها عندما نهتم بتعديلها (وأحيانا نزيدها شيئاً فشيئاً) .

٢ — ونكتشف عندئذ أن بعض خواص الشيء موضوع الدراسة تتعدل بطريقة متماثلة .

٣ — وعندما نفترض أن تأثير الظروف على الشيء يعادل درجة الصفر أو أنه يكون قد بلغ درجة الجمود والثبات ننتقل ذهنيا إلى حالة معينة تكون بمثابة الحد النهائى وبالتالى إلى شيء فكرى معين .

ويكون فى مقدورنا بواسطة عملية المثالية الفكرية مناقشة وبحث الأشياء الفكرية وخواصها بوصفها أشياء موجودة وجودا حقيقياً رغم أنه لا يوجد فى الحقيقة سوى النماذج الأصلية من هذه الأشياء على هيئة أشياء موجودة وجوداً حقيقياً ومنظمة بطريقة محددة . ونقوم عن طريق تكوين مثل هذه الأشياء بإنشاء مفهومات تخصها وتعين على اكتشاف خصائصها العامة والجزئية .

وهناك احتمال ضعيف فى أن تستطيع مميزات عملية المثالية الفكرية المذكورة آنفاً أن تخضع للفحص كما لو كانت تعريفاً لهذه العملية بطريقة عامة . وهى تؤدى بغير شك إلى تمييز خصائص جزء معين (جزء ذى قدر واضح حقيقة) من العمليات ذات الطابع الفكرى المرتبطة بإدخال أشياء فكرية فى حقل العلم وهو الإدماج الذى يمكن أن يتحقق بطريقة مختلفة بعض الشيء عن الطريقة التى سبق وصفها (١)

(١) من أجل الاطلاع على تفصيلات خاصة بعملية المثالية الفكرية أنظر كتاب جورسكى تحت عنوان : مشكلات التجريد وتكوين التصورات (الفصل الثامن) طبعة ١٩٦١ (وهو نفس كاتب هذا المقال) .

وتتحقق أحيانا عملية إدماج الأشياء الفكرية فى العلم وفقاً للعملية التالية :

يمكن تعديل تأثير الظروف على الشىء موضوع الدراسة بطرق متنوعة تماما وإن بدا خالياً من كل دلالة . وعند تجريد هذه المؤثرات بعامة نجد أنفسنا إزاء شىء فكرى مبتدع وغير متغير بالنسبة إلى تلك الظروف . وعلى هذا النحو يدمج موضوع فكرى فى إطار علم حركة السوائل باسم « السائل الذى لا يقبل الضغط ». ويمكن شرح هذه العملية كما يلى : على أثر ضغط السائل تظهر طاقات ضاغطة محددة . ورغم ذلك يكون ضغط السوائل وتعديل حجمها بناء على ذلك الضغط غير ذى دلالة على الإطلاق حتى فى حالة الضغوط العالية جداً . ويمكننا إذن تجريد الضغط نفسه وتجريد التعديلات فى الحجم التى تظهر فى هذه الحالة . وبهذا المعنى يوضع الشىء الفكرى المسمى بالسائل غير القابل للضغط فى موضعه من العلوم الفيزيائية .

وإذا كان من المقرر أن السوائل تملك خاصية عامة مميزة (وليس لتعديل حجمها أهمية كبيرة تحت تأثير الضغوط المنوعة أى بعد تجريد الهوية) فإننا نقوم باستبعاد تلك الخاصية المميزة من السوائل ونتقدم لفحصها بوصفها جسما لا يتغير حجمه فى كثافات مختلفة من الضغوط . وها هنا نكون إزاء لحظة من لحظات المثالية الفكرية ونعمد إلى خلق شىء فى الذهن لا وجود له فى الحقيقة الموضوعية حيث توجد نماذج أصلية تقريبية فقط . وهكذا قدم لنا جوكوفسكى فى الميكانيكا شيئاً فكرياً هو « النقطة المادية » مصحوبة بسلسلة من الأسباب الفلسفية لصالح هذه العملية الفكرية المعطاة قائلا :

إنها مثل كرة شراب يتجه شعاعها إلى بعد صغير إلى ما لا نهاية مع بقاء كتلتها فى نفس مقدارها . ورغم أن هذا مجرد تمثيل خيالى بحكم تعارض الضغط اللامحدود مع بلل قماش الكرة الشراب فإن بعض النقاط المائية توجد بالمعنى الآلى للفظة الوجود، وتكون ذات دلالة مشابهة لدلالة النقطة المادية فى الكتلة النهائية . والحقيقة أن الجسم يتحرك بفعل طاقة تنطبق على مركز الثقل . فإذا قصرنا انتباهنا على حركة

مركز الثقل لا حظنا أنها لا تعتمد لا على كثافة أقمشة الكرة الشراب ولا على شكل الجسم ولكن على كمية الأقمشة التى صنعت منها الكرة كما لو كانت كتلة الجسم مركزة فيه وحده . وهكذا نرى فيه نوعا من تحقيق النقطة المادية تحقيقاً حقيقياً (٢) .

ونتحدث أحياناً عن الصورة الهندسية الفكرية الخاصة ببعض تكوينات طبيعية كبعض البلورات مثلا مع افتراض تأثير الظروف الخارجية التى تنزع نحو الصفر .

وعلى نفس هذا المنوال إذا أغفلنا بعض الفواصل غير ذات الدلالة بين صورة الجسم والصور الهندسية الفكرية (التامة الكمال) فإننا نسمى هذه الأجسام دائرية وإهليلية ومكعبة الخ . . .

أما إذا حاولنا أن نعكس فى تحديد دقيق هيئات الأجسام المادية الأكثر دقة ممكنة من الناحية الرياضية (مثل الزوايا الناتئة فى المسطرة) فإننا نقتنع بالتالى أن رياضية الهيئات تلك لا تكون كذلك إلا لدرجة معينة من الدقة . ومثلا بملاحظة كل جزء من هيئات الأجسام المشار إليها بمساعدة الميكروسكوب سنقتنع بأن الخط المستقيم لم يعد كذلك وأن الدائرة لم تعد مستديرة . وكلما زادت درجه حساسية الميكروسكوب ودقته أصبحت الفواصل بين شكل الشىء والشكل الرياضى على حد تعبيرنا أكثر وضوحاً . سيثبت لنا أن اتجاهات المنحنيات بل وأصغرها مكونة من انحناءات أخرى أشد صغراً لها اتجاهات أخرى مختلفة وهكذا على التوالى . وليست الصورة الرياضية الفكرية الخاصة بمثل هذا التقريب بين هيئة الشىء الصحيحة وهيئة الحقيقة . . . ليست هذه الصورة الرياضية شيئاً آخر سوى المنحنى المؤلف من نقاط بدون أى اتجاه خاص به .

ويبدو التحوير الفكرى للمضمون على نحو ما يجرى للمنحنيات المستوية أكثر طبيعية وأكثر مناظرة لهيئات الأشياء أو للحركات الحقيقية من أصغر تقريب

---

(١) جوكوفسكى : الميكانيكا النظرية (طبعة الدولة التقنية سنة ١٩٥٠ ص ١٢) .

ممكن . فمثلا أننا فى حالة وضع شكل الكرة الأرضية وضعاً فكرياً نقبل شيئاً من التبسيط مهملين الفواصل القليلة الأهمية الخاصة بالنموذج الهندسى الكامل (تماماً كما أهملنا التعديلات البسيطة لحجم السوائل المضغوطة) . ولكن على عكس ذلك أننا فى حالة الخط المستقيم (حيث لا يكون للنقاط التى يتألف منها الخط أى اتجاه) نسعى لخلق فكرية الموضوع اعتماداً على تقريبه تقريباً غير محدود بخصائص العالم الطبيعى (مع استنادنا بغير شك إلى أننا نقر بأن حدود الأشياء الطبيعية تمتد بطريقة مطلقة) .

وترتبط عمليات المثالية الفكرية على نحو ما شهدنا من الأمثلة السابقة بعملية تبسيط الموضوع المدروس تبسيطاً كبيراً . ففى عملية خلق الأشياء الفكرية نعمد إلى إهمال جوانبها وإغفال علاقاتها القليلة الأهمية ونسعى لاستخلاص النموذج الأصلى المادى من النموذج الثانوى ومن النموذج العرضى وغير المميز ، ثم نسعى لإدماجه فى نموذج معين كحد أقصى لا يقبل التحقيق فى العالم المادى نفسه .

وبذلك يمكننا أن نخلق نظريات ذات طابع عام تعكس أنظمة الأشياء المعروضة للدراسة فى علاقاتها العادية التى لا غنى عنها ، وأن ننقص عدد المقاييس الخلفية التى لا بد من أخذها فى الحسبان لوصف الأشياء المعروضة للدراسة وصفاً معادلا لحقيقتها وأن نصل إلى التطبيق الفعلى لأجهزة الرياضيات على نتائج المعرفة . ومن شأن استخدام عمليات المثالية الفكرية فى مجال العلم أن تقوى الإمكانيات العرضية التى تسمح بها الصدفة .

رابعاً — ويوجد ضربان من التناقض : تناقض صورى وتناقض جدلى .

والمقصود طبعاً بالتناقض الصورى تعارض القضايا (أ ، ب) أى رفض أ (أو نفى أ) : إذ لا يمكن أن تكونا صادقتين فى آن واحد . وينتهى تحليلهما الصورى بتقرير تعارضهما .

أما التناقضات الجدلية فيمكن أن تكون على نوعين : تناقض فى المعنى المعرفى للفظة وتناقض فى المعنى الأصلى باللفظة .

والتناقضات الأولى تتعلق بما يلى :

١ — التناقضات بين نقص المعارف التى توصلنا إليها فى كل درجة من درجات التطور التاريخى والإمكانيات اللامحدودة الخاصة بالمعرفة والتى تتميز برصيد لا ينفد من الأشياء المدروسة بطبيعتها الجدلية .

٢ — التناقضات بين المعارف المتراكمة فى العلم والإمكانيات المحدودة . لتحقيقها العملى .

٣ — التناقضات بين الآراء والمفهومات ووجهات نظر مجموعات العلماء المختلفة . ويثار الصراع حول الآراء وحول المفهومات غالباً لا بسبب وجود أسئلة مختلف عليها بالنسبة للجانب التقنى الوصفى من العلم فحسب ولكن أيضاً بسبب تنوع التفسيرات لوقائع العلمية التى يتم تعريفها فى الغالب بواسطة تقريرات منهجية وتقريرات قائمة على مفهومات العلماء .

٤ — التناقضات بين نتائج المعرفة النظرية فى تجريداتها وفكرياتها وتبسيطاتها من ناحية والتجربة المباشرة من ناحية أخرى : إذ أننا نصل دائماً إلى توحيد الشىء كما يظهر لنا فى التجربة مع صورته الفكرية المبسطة الإجمالية التخطيط إلى توحيد المجموع مع الجزئى . . . الخ . . .

٥ — التناقضات الخاصة بالنشاط التصورى الذى يتجلى فى أننا نلجأ إلى « الوقفات » فيما يتعلق بصورة الحركة وأننا نعمد إلى إنقاص صورة المضمون وردها إلى كميات مطوية . وندرك المجموع على شرط تقسيمه إلى أجزاء عديدة وندرك المنوع عن طريق تشابه الهوية الخ . . أو بعبارة أخرى نحن ندرك الخصائص المميزة المنوعة للأشياء بمساعدة تناقضاتها .

ونعنى بالتناقضات الجدلية فى معناها الحقيقى تلك التى تتبدى وتتجلى فى مرحلة أولية معينة على هيئة تناقضات صورية (بالمعنى الموضح فيما سبق)، ثم على هيئة تناقضات جدلية أى تناقضات نضطر لحلها إلى أن نعدل من معارفنا وأن نعمل على تحسينها

وترقيتها وتنميتها . وهى تحدث مثلا فى الحالات الآتية :

١ ــ اكتشاف التناقضات الصورية بين المصادرات والبديهيات والتأكيدات الخاصة بالنظريات من ناحية وبين التجربة المكتسبة بفضل دراسة الأشياء دراسة تأتى مؤخراً وتكون متضمنة فى العبارات والقضايا المناظرة من ناحية أخرى . وبالتالى نعدل من النظرية (مع تغيير كل مكونات هذه القضايا أو خلق نظرية جديدة) . وفى هذه الحالة تبدأ التناقضات الصورية التى اكتشفناها فى الظهور فى شكل تناقضات جدلية .

٢ ــ اكتشاف التناقضات الصورية المحيرة و « المثبتة » فى النظريات المنطقية الرياضية (مثلا تناقض المفارقة الذى اكتشفه رسل فى نظريته الساذجة عن الكميات العددية) . وهذا النوع من الاكتشاف من شأنه أن يفرض علينا تحسين وتعديل النظرية وكذلك رفض بعض الفروض وإحلال غيرها محلها .

٣ ــ فى بعض الأحيان تنفذ كذلك فى العلم تناقضات صورية للاستدلال الخاطىء ــ وهى التناقضات التى تخضع للدواعى النفسية وتنشأ نتيجة تعقد المشاكل المطلوب حلها ــ . . . وأحيانا يؤدى أيضاً اكتشافها إلى تطور باهر فى المعرفة . وفى هذه الحالة تتجلى هذه التناقضات على شكل تناقضات جدلية .

ولنفحص الآن الأمثلة المميزة الخاصة على التوالى بالتناقضات الثلاثة السالفة :

(ا) لقد تكشفت مواضع عديدة فى الميكانيكا التقليدية مع الوقت شيئا فشيئا عن تعارضها مع التجربة . فكان قد تقرر وفقا لمبادىء الميكانيكا التقليدية أن الطاقات المحركة للجاذبية وللكهربية الاستاتيكية وللمغناطيسية التى تخضع لقوانين نيوتن وقوانين كولون إنما كانت تؤثر على طول خط يجمع بين الجسمين المنجذبين أو المتنافرين ، كما أنها لم تكن تعتمد إلا على المسافة بين الأجسام المتناظرة .

وقد دلت التجارب التى حققها كل من ايرستيد ورولاند من بعده على أن الطاقة التى تعتمد على سرعة الشحنة والتى تسقط عموديا على خط حلزونى تؤثر على إبرة

مغناطيسية موضوعة على سطح هذا الخط الحلزونى إذا سرى فيه التيار . وكان ذلك مناقضا للأوضاع الأساسية الخاصة للميكانيكا التقليدية على نحو أشرنا إليه حيث كانت التجربة تفيد أن الشحنة التحركة التى تؤثر على الإبرة المغناطيسية لاتؤدى إلى وجود طاقات جاذبة وطاردة ولاتؤثر على طول الخط الموصل بين الإبرة والشحنة وإنما تؤثر بطريقة عمودية على ذلك الخط .

وكانت التجربة تشير أيضاً إلى أن طاقة العمل لا تعتمد فحسب على المسافة بين الإبرة والشحنة وإنما تعتمد أيضاً على سرعة الشحنة .

والتناقض الشكلى واضح هنا؛ إذ أن وصف واقعة تجريبية محددة يثبت أنه متناقض مع جملة التأكيدات العامة الخاصة بالنظرية . ويمكن من ذلك أن نثبت أن التأكيد العام للنظرية فى إطارها العام الشكلى خاطىء إذا اعتمدنا على قوانين المنطق الصورى. ولكن تنتهى وظيفة المنطق الصورى عند هذا الاثبات. وأدى اكتشاف التناقضات المماثلة وتراكمها فى الميكانيكا التقليدية إلى ظهور مشكلة زيادة الإتقان للمعرفة الفيزيائية . وفى هذه المرحلة تتجلى التناقضات وتتضح فما بين النظرية القائمة والتجربة على شكل تناقضات جدلية . وفى النهاية يتحقق الانتقال بين الميكانيكا التقليدية والميكانيكا النسبية .

(٢) من شأن ظهور تناقض المفارقات فى الأنظمة الصورية أن يفرض علينا إعادة بناء هـــذه الأنظمة الصورية وتعديلها وتحسينها (وعندئذ تظهر على شكل جدلى)؛ وقد اقترح رسل نظرية الأنماط التى تفترض اختلاف المستويات المتنوعة للتجريد لاستبعاد تناقض المفارقات فى الأنظمة التى من نوع « المبادىء الرياضية Principia mathematica » .

ويمكن أن تكون وسائل حل المفارقات مختلفة . ولكن لابد فى كل الحالات من تعديل النظرية وإتقانها ورفض الفكريات القوية وإحلال بعض الفكريات محلها مما يضمن استبعاد المفارقات وتطبيق قوانين المنطق الصورى .

ويعنى ذلك أننا قد أسسنا الصورية التى سبق أن تحققت على تجديدات وفكريات

معينة ثبت عدم شرعيتها . وفى هذه الحالة لم تكن الوقفة الخاصة بالحركة ، بغرض دراسة هذه الحركة ، وقفة مرضية .

(٣) ويتوقف أحيانا حل المشكلة العلمية بالوسائل الجوهرية على تحليل الصعوبات المنطقية ، وفى هذه الحالة لا يكون للأخطاء المنطقية أى طابع أولى . ولهذا فقد اتجهت جهود عدد كبير من الرياضيين منذ زمن طويل نحو إثبات مصادرة المتوازيات بدون الاعتماد على أى قضايا أخرى من نفس النوع غير مثبتة .

وكتب يا كوفسكايا يقول :

« لقد كانت الطريقة التالية هى الوسيلة الطبيعية لحل هذه المشكلة : أعنى كان ينبغى حذف القضايا التى تستخدم بواسطتها المصادرة الخامسة بطريقة مباشرة أوغير مباشرة من معطيات إقليدس . وكان ينبغى كذلك محاولة إثبات هذه المصادرة بغير استناد إلى شىء سوى القضايا المتبقية .

« وفى تاريخ الرياضيات نجد عدداً لا بأس به من المحاولات من هذا النوع . ويرجع الخطأ المسلم به فى هذه البراهين غالباً إلى استخدام مقدمة مساوية للمصادرة التى ينبغى البرهنة عليها ، دون الإشارة إليها (١) » .ومن شأن اكتشاف هذه التناقضات الصورية أن يحرر العلم من بعض الأوهام وأن يحفز البحث فى حقل الفكر العلمى ويوجهه . وفى هذه الحالة يظهر التناقض فى صورته الجدلية .

خامساً — وتتناقض أى نظرية علمية أيا كانت بشكل تبسيطاتها وفكرياتها مع جانب الحقيقة الذى تقوم بوصفه : وقد يقال عن هذه العلاقة المتناقضة إنها ذات طابع جدلى بالمعنى المعرفى للفظة (انظر فيما تقدم الفقرات ٤ ، ٥ من أنواع التناقضات) إذ أن النظرية تنبنى فقط على أساس من المعلومات التجريبية المحدودة ،وأن الفكريات

---

(١) ى . أ ياكوفسكى : أفكار طبيعية عن لوبا تشفسكى : أدوات الصراع ضد المثالية فى الرياضيات . روسيا سنة ١٩٥٠ ص ٥—٦ .

الداخلة فى هذه النظرية توجه نحو وصف التجربة بطريقة كاملة بناءة وبلا تناقض . وهكذا نحن ننفصل عن ملامح الأشياء التى ندرسها لأننا نعتبرها ذات أهمية ضئيلة . ومن ناحية أخرى فإن إدخال الفكريات يتجه نحو المشكلات الماثلة فعلا التى يجب أن تحل عن طريق النظرية (وهكذا فمن الطبيعى استخدام الفكريات كما لو كانت النقطة المادية فى دراسة حركات الكواكب حول الشمس . لأن هذه الفكريات لم تعد ذات معنى فى حالة دراسة خواص الكواكب نفسها) .

وتسوق التجربة النامية المعمقة والمشاكل التى تتنوع تحت تأثير التجربة العلمية والاجتماعية إلى أن الفكريات والفروض المدمجة بالنظرية تتناقض (بالمعنى الجدلى للفظة) مع التجربة ومع المشاكل الجديدة . وتفرض هذه التناقضات الجدلية علينا تعديل الفكريات السابقة وجهاز التصور الخاص بالنظرية عامة ، وتؤدى أحيانا إلى ميلاد نظريات جديدة .

ويوجد تناقض بين النظرية (بالمعنى المعرفى) وجانب الحقيقة المدروس على الدوام فى صورة متضمنة ممكنة . ويظهر هذا التناقض تحت تأثير تجربة جديدة (واضحة أصلا) فى شكل تناقض صورى ، وبعد ذلك فى شكل تناقض جدلى (بالمعنى الصحيح للكلمة) .

سادساً — ونستطيع أن نتغاضى عن تعارض النظرية بكل فكرياتها مع الحقيقة مادامت تقوم بوظائفها على أفضل وجه ومادامت قابلة للتطبيق العملى ؛ إذ أن نجاح استخدام النظرية فى الحياة العملية وفى تطبيقاتها المختلفة يفرض علينا قبول مثل هذه الفكريات .

واعتدنا فى عملية تمثيل الحركة فى الميكانيكا التقليدية استخدام فكريات محدودة كوضع نقطة بغير أبعاد ولحظة زمنية بلا مدة . فإن وسيلة تمثيل الحركة هنا هى إسباغ متواليات النقطة المتحركة على أى لحظة زمنية (الزمن معين = المدة) . وفى هذه الحالة لا يظهر أى تناقض صورى . وذلك هو ما يحدث فى الظروف التالية :

١ — فى النظرية لا تقبل إلا الفكريات الدقيقة والفطرية .

٢ — ونرفض هذه الفكريات خارج النظرية .

٣ —وأى شىء خارج النظرية لا يتسم بالطابع الفكرى يتحد (عند التطبيق العملى للنظرية) مع الفكريات الدقيقة والفطرية المقبولة فى النظرية .

وهكذا نؤكد فيما يتعلق بالحركة المتمثلة أنه لا يوجد فترات زمنية متوسطة مهما قصرت مدتها — لا تقبل الانقسام بالتالى ، ويستطيع الجسم المتحرك أثناءها أن يعدل من وضعه . ونسمح لأنفسنا من ناحية أخرى أن نوجد الفترات الزمنية المتوسطة القصيرة واللحظات الخالية من الامتداد .

ويتم فحص هذه المقادير كأنها أشياء حقيقية موجودة ودقيقة دقة تامة بعكس دلالاتها التقريبية . ولا تمثل هذه المقادير التامة الدقة التى تميز وضع الشىء فى نقطة محددة سوى التقريب بالنسبة إلى ما نسعى للبرهنة عليه بمساعدتها . وتفيد هذه التقريبات التى نقوم بتعميمها وإطلاقها بشكل مطلق فى استبعاد أى غموض فى حدود الشىء الذى نفحصه وفى إبراز الحالة الفطرية للجسم .

«وبواسطة هذا الفتور نحصل على إجابات مرادفة للمشاكل التى تهمنا = لا يوجد تناقض منطقى صورى على الأقل فى الوقت الحاضر . ورغم ذلك فنحن نتهى إلى ذلك بمجرد استتباب أن التعميم الذى نقيم عليه فكرياتنا لا يملك موافاتنا بوصف كامل للظاهرة الخاضعة للفحص = وبمجرد أن تظهر أهمية الأوجه التى عزلناها . ولكن يحل هذا التناقض من جديد بفضل فكرية جديدة تنشأ على القواعد الأولى للمعرفة التى سبق اكتسابها لا فى الفراغ (٩) » .

سابعاً — وهكذا يبدو أن النظريات العلمية لا تستطيع الاستغناء عن الفكريات ودلالتها كبيرة جدا فى عملية تمثيل الحقيقة . وقد تكون متناقضة (بالمعنى المعرفى للكلمة) مع الحقيقة . وهى تمثل بهذا المعنى حقيقة غير كاملة عامة ونسبية . ورغم ذلك لا يوجد فى هذه الحالة تناقضات صورية . ويؤدى اكتساب خبرة جديدة

---

(٩) س . أ . يا كوفسكايا : زينون الايلى فى دائرة المعارف الفلسفية — الجزء الثانى — سنة ١٩٦٢ — ص ١٧٣ .

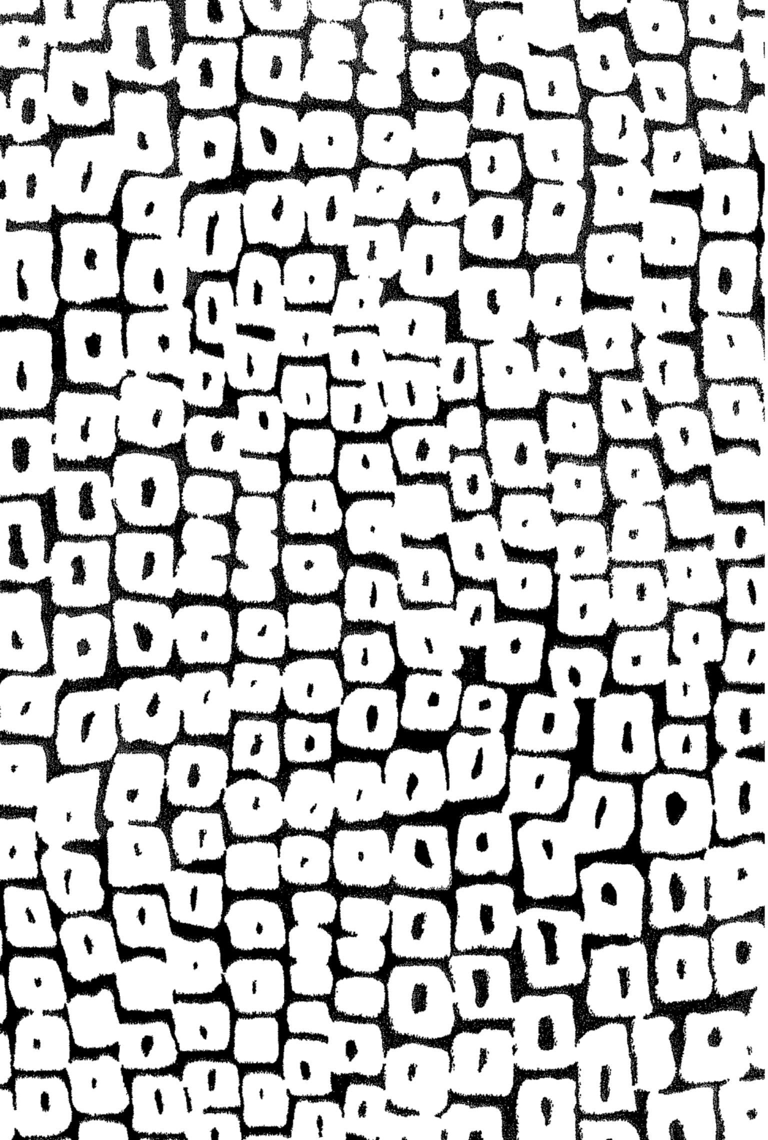
وقيام مشاكل جديدة إلى اكتشاف تناقضات صــورية فى النظرية بما تحمل من فـكريات قديمة .

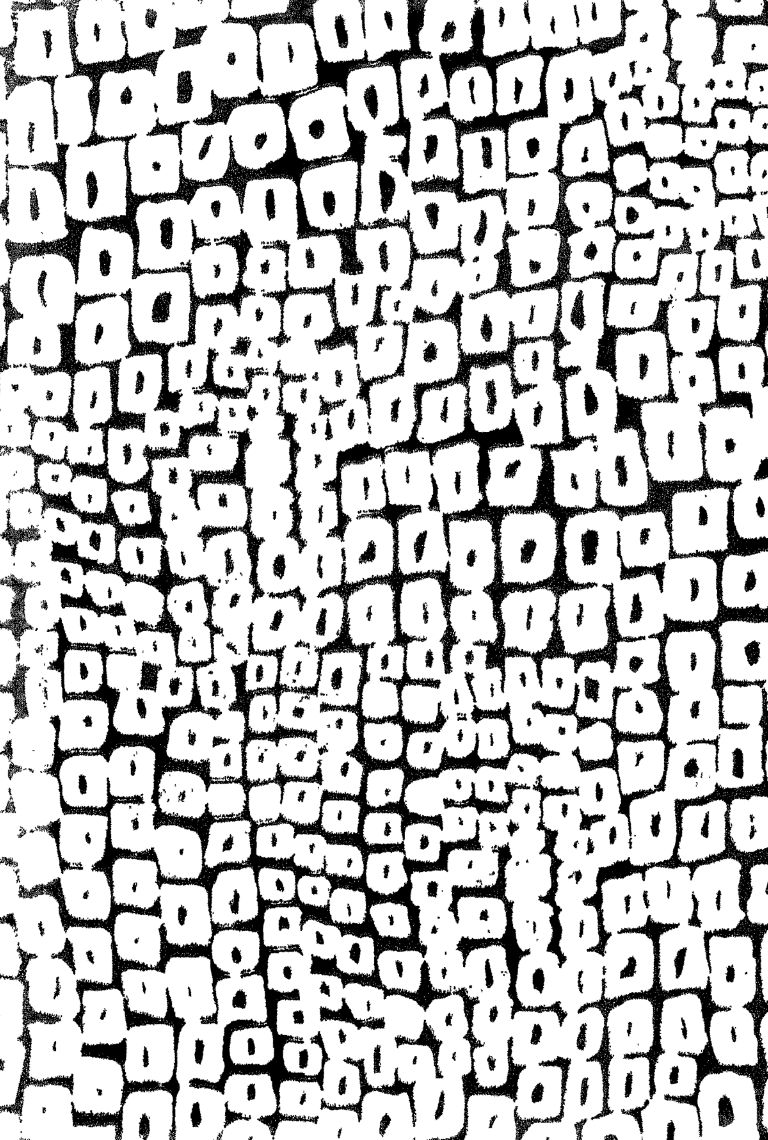
وتفرض علينا هذه التناقضات تحسين النظرية وإتقانها بما فيها من فـكريات ثم الانتقال منها إلى نظرية جديدة . وتتمتع التناقضات سلفا فى هذه الحالة بطابع جدلى بالمعنى الحقيقى للكلمة . وعلى هذا النحو تتحقق عملية التطور والنمو فى المعرفة العلمية

ويعنى ما تقدم أن المعرفة العلمية والنظريات العلمية تتطور فى مجموعها بطريقة متصـــلة .

وقيمــة النظرية العلمية تــكمن فيما تسهم به فى النمو الجدلى . وكذلك تتيح لنـا النظرية العلمية أيضا فرصة تعلم الحقيقة وتمثيلها معا .

مطابع سجل العرب
شارع بستان الدكة - ٩ عماد الدين : القاهرة
تليفون - ٩٣٢٧٠٦






Bibliotheca Alexandrina
0536981